



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

미술경영학박사학위논문

권진규 작품 분석 연구

2019년 2월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영전공

류 지 연

권진규 작품 분석 연구

지도교수 정영목

이 논문을 미술경영학 박사학위논문으로 제출함

2019년 2월

서울대학교 대학원

협동과정 미술경영 전공

류 지 연

류지연의 박사학위논문을 인준함

2019년 2월

위 원 장	이 용 덕	(인)
부 위 원 장	김 정 락	(인)
위 원	김 이 순	(인)
위 원	정 영 목	(인)
위 원	최 태 만	(인)

국 문 초 록

권진규(權鎭奎, 1922-1973)는 1950년대부터 1973년 사망까지 길지 않은 활동시기를 펼쳤음에도 불구하고 많은 조각 작품을 남겼으며 표현양식에 있어서는 구상적인 경향뿐만 아니라 추상적인 경향까지 모두 소화하였다. 무엇보다도 건칠, 테라코타 등의 재료로 제작된 그의 작품은 단순화된 형태와 표면의 다양한 질감효과로 인하여 당시 유행과는 상관없이 동시대 작가들과는 전혀 다른 특성을 지닌 것으로 평가되고 있다.

본 논문은 권진규의 조각 작품에 대한 분석적인 연구를 통해 작가의 작업세계를 근원적으로 조망하는 것을 목표로 한다. 1950년대 말부터 한국의 조각계에서는 브론즈, 철 등의 금속 재료가 등장하였고 추상미술이 등장하면서 구상과 추상의 혼재된 상황을 맞이하게 되었다. 그렇다면 작가가 변화의 시대 속에서 자신만의 세계를 구축한 원동력은 무엇인가? 그는 어떠한 태도로서 재료를 다루었고, 주제를 택하였을까? 권진규는 다른 조각가들이 대한민국 미술전람회(이하 국전)를 중심으로 활동한 것과는 달리 국전에 출품하지 않았고 개인전을 총 3회 개최하였다. 이러한 독자적인 활동을 펼칠 수 있었던 그의 예술관과 작가적 태도, 혹은 그에게 영향을 미친 것은 무엇이였을까? 이러한 물음에 대한 연구는 여전히 미흡하다. 그의 사인(死因)이 자살이라는 이유로 인하여 그의 작품세계에 대한 기존의 연구는 작업과 작품이 지녔던 본래의 의미와 상이하게 설정되거나 그의 죽음에 관심의 초점이 맞춰져 신화화된 경향이 있었다. 어떤 작가의 작품세계가 그의 삶이 지닌 궤적에 따라 결정될 수는 있으나 작품에 대한 연

구가 한정된 담론에 얽매어 있다면 그의 작품성이 제대로 평가받기 힘들다.

그러한 관점에서 본 연구자는 기존 담론으로 권진규의 작품을 해석하기에는 여전히 한계가 있다는 판단 아래 그의 작품세계를 보다 구체적으로 분석하였다. 따라서 본 연구는 앞서의 문제의식을 바탕으로 하여 권진규의 주요작품들이 출품되었던 1965, 1968, 1971년 등 3회의 개인전 및 그룹전을 분석하였다. 나아가 한국, 일본에서의 개인전 이후 해외 미술계 진출을 모색하였던 작가의 시도를 검토하였으며, 이로써 활동영역을 확대하고자 했던 그의 의도와 방향성을 확인하고자 하였다.

다음으로 그가 채택했던 재료별 특성을 석고, 석재, 목재, 브론즈, 테라코타, 건칠 등으로 구분하고 유학시기부터 사망할 때까지 사용했던 순서에 따라 분석하였다. 각 모티프의 분석은 남자인물상, 여인인물상, 종교조각, 동물조각 등의 유형별로 구분하였으며, 세부적으로 남자인물상을 남자입상과 자소상으로, 여인인물상을 여인입상, 여인흉상, 여인두상, 기타 여인상 등으로 세분화하여 살펴보았다. 또한 동물조각에서는 기마상, 마두, 소, 기타 동물상 등으로 세분화하였다.

그리고 그의 작업을 더 잘 이해할 수 있는 토대를 구축하기 위하여 작업의 특성을 모델 및 대상의 선택, 체계적인 조형과정, 형상의 반복, 재료 및 크기의 변주 등의 개념으로 고찰하였다. 마지막으로 그의 예술관을 다양한 문화의 탐구, 구상과 추상의 접점, 추상에 대한 관심, 불완전성의 추구 등의 관점으로 나누어 살펴봄으로써 그의 작품세계 전반에 흐르는 개념과 맥락을 파악하였다.

이상 본 논문은 권진규가 자신의 작업세계를 구축해가는 과정을 체계적으로 살펴봄으로써 그가 추구했던 조형관과 작가적 태도를 중

합적으로 분석하였다. 이러한 체계적인 분석과 연구는 향후 권진규의 작품세계를 보다 심도있게 연구할 장으로서 기능할 것이다. 그럼에도 불구하고 이 연구를 토대로 권진규의 작품세계에서 제대로 다뤄지지 않거나 제외되었던 내용과 보충되어야 할 부분에 대한 다양한 논의가 제기되기를 기대한다.

주요어 : 권진규, 한국근현대미술, 조각
학 번 : 2010-30339

목차

국문초록	i
I. 서론	1
1. 연구배경과 목적	1
2. 선행연구	3
3. 연구방법 및 구성	8
II. 주요 활동	11
1. 전시활동	11
2. 해외미술계 진출 모색	23
III. 작품 분석	26
1. 재료	26
1.1. 석고	26
1.2. 석재	28
1.3. 목재	30
1.4. 브론즈	31
1.5. 테라코타	34
1.6. 건칠	38
2. 소재	42
2.1. 남자인물상	42
2.2. 여인인물상	48
2.3. 종교조각	62
2.4. 동물조각	66
IV. 작업의 특성	74
1. 모델 및 대상의 선택	74
2. 체계적인 조형과정	76

3. 형상의 반복, 재료 및 크기의 변주	79
V. 권진규의 예술관	83
1. 다양한 문화의 탐구	83
2. 구상과 추상의 접점	87
3. 추상에 대한 관심	91
4. 불완전성의 추구	96
VI. 결론	100
참고문헌	106
도판목록	110
도판	116
Abstract	133

I. 서론

1. 연구배경과 목적

권진규는 조각의 주된 재료로 인식되던 목재, 브론즈, 석고, 석재, 시멘트, 목재 이외에도 테라코타, 건칠 등과 같은 재료를 사용함으로써 1960년대 한국현대조각의 유행과는 다른 작업을 추구하였다. 권진규는 ‘한국에서 리얼리즘을 정립하고 싶다’¹⁾는 신념을 표방하여 개인전을 적극적으로 개최하였고 조각뿐만 아니라 드로잉, 회화, 사진, 연극 및 영화무대 등도 적극적으로 작업하였으며 미술 이외에도 시나 에세이 등을 남겼다.

이러한 권진규의 작업노정은 일본에서의 미술교육을 받고서 광복 후 미국과 유럽의 영향을 적극적으로 수용했던 조각가들과는 전혀 다른 경향으로 나아갔다. 1960년대 많은 조각가들은 추상적 경향을 바탕으로 하여 브론즈, 철 등 새로운 재료에 대한 탐구와 실험에 경도되었다. 서구미술에 대한 일방적인 지향이라는 당시의 경향과 교육상황 속에서 그의 작업은 독자적인 작업세계를 유지하면서 이어져 나갔다.

본 연구의 배경은 여러 요인으로 인하여 권진규에 대한 심도깊은 분석이 필요하다는데 기인한다. 첫째, 그동안 작가에 대한 평가는 작품 자체보다는 시대적 상황과는 다른 삶을 살았던 그의 삶을 비극적으로 보는 시각이 내재되어 있었다. 따라서 작가에 대한 평가는 1960년대 이후 한국예술계의 실존에 대한 탐구와 연결되어져 있으며, 인간의 절망과 사회와의 갈등관계, 부조리로부터 비롯된 심리적

1) 「건칠전 준비중인 조각가 권진규씨」, 『조선일보』, 1971. 6. 20. 5면.

위축으로부터 비롯된 작가의 정신적인 면을 중심으로 형성되었다. 그러므로 본 연구자는 그에 대한 평가의 초점을 그가 남긴 조각 작품으로 다시 환원하고자 한다.

둘째, 1988년 호암미술관 전시 이후 가장 대규모 전시였던 2009년 국립현대미술관 덕수궁관 전시에서 출품된 100여점 조각 작품 중 최초공개 작품이 20여점에 달하였는데 그중에서는 브론즈 여인두상 <명자>가 포함되었다. 권진규의 귀국 후 브론즈 작품 제작여부에 대해서는 그동안 전혀 알려지지 않았으나 이 전시를 계기로 작가가 1960년대 후반에 브론즈 작품을 제작한 사실이 처음 밝혀진 것이다. 그 이후에도 미공개 작품들이 지속적으로 발굴되고 있다는 점으로 인하여 그의 재료사용과 작품 분석에 있어 새로운 평가의 필요성이 대두된다.

셋째, 2014년 권진규 유족 및 권진규 기념사업회가 국립현대미술관에 사진, 신문스크랩, 수첩, 전시자료 등 아카이브 4,500여점을 기증함으로써 새로운 전기를 마련하였다. 이러한 대량 자료의 기증은 이후 2015년 아카이브전 《작은 트랙을 거닐다》로 이어졌는데 이 아카이브 전시는 그동안 권진규 회고전시가 주로 조각과 드로잉 작품에 치중되었던 것과는 달리 교육자이자 영화세트 제작자로서의 권진규의 활동을 조망하는 최초의 전시였다.

이렇듯 새로운 작품의 등장과 아카이브들의 부각으로 인하여 권진규의 작업태도와 성과를 재분석할 필요가 있음에 따라 본 연구자는 그의 작품을 체계적으로 분석하고자 한다. 본 연구의 목적은 권진규의 독특한 재료, 작업의 특성과 예술관의 특성을 분석함으로써 전통과 현대, 동양과 서양의 조화를 도모하면서 대상의 관찰과 분석을 통한 독창적인 조형관(造型觀)을 구축한 권진규의 작품세계를 재

평가하고 새로운 면모를 밝히기 위함이다.

그동안의 연구는 권진규가 사실주의적인 조형미에 기반을 둔 구상조각에 치중했다는 점에 대해 많은 연구자들의 의견이 일치된다고 볼 수 있으나, 재료의 물질적 특질을 연구, 소화하여 작가만의 독창적인 조형과정을 분석한 연구에는 여전히 미진한 것이 사실이다. 따라서 재료 면에 있어서 시대적 주류와 다르다는 정도로만 언급되었던 권진규만의 독특한 재료선택과 제작방식을 밝힐 필요성이 있다. 또한 제작과정에 있어서 무엇보다도 그의 작품 중 동일한 형태를 여러 차례 반복하여 제작하거나, 동일한 형태를 여러 재료로 제작하였다는 사실은 전혀 분석되지 않았던 바 본 논문을 통해 다루고자 한다. 다음으로 작가를 대상의 이상적인 미를 추구했던 작가로서 평가한 결과, 오랫동안 그의 작품은 구상경향에 치중하여 이해되고 있었다. 따라서 상당수의 작품이 구상과 추상의 경계를 초월하는 경향을 보여주고 있음과 동시에 본격적인 추상경향을 띄고 있음이 간과되었다. 게다가 그의 작품 중 일부분만 부각되는 한계가 있으며 그 중에서도 대상의 부분이거나, 미완성처럼 보이는 특성을 지닌 작품들은 오랫동안 미제(謎題)로 남아있게 되었다. 그러므로 이러한 문제점을 풀어나가는데 있어 본 연구자는 권진규 만의 재료 사용과 제작방식, 작업과정의 특성, 태도와 신념 등이 중요한 동인으로 작동하고 있음에 주목하여 본 연구를 시작하고자 한다.

2. 선행연구

권진규에 대한 최초의 연구는 1978년 김광진의 「권진규 조형세

계 고찰」이다. 권진규가 홍익대학교 강사시절 제자였던 김광진은 논문을 통해서 그의 조각을 중점적으로 분석하였다.²⁾ 이 논문은 리얼리즘을 정립하고자 했던 권진규의 노력에 중점을 두고서 권진규의 조각작품을 처음으로 조명했다는 데 의의가 있다. 김광진은 권진규의 작품세계를 “일종의 재귀화의 수업과정으로서 자기 자신의 근원을 포유하고 있는 자생의 문화전통에 담긴 고유한 형의 구조를 파악하여 오늘의 우리 정신이 비비고 들어설 공간을 탐색하는 집요한 방황과 모험을 발견한다”라고 말한다.³⁾

권진규에 대한 최초의 박사학위논문은 2011년 이원숙이 「질 들뢰즈의 예술철학을 바탕으로 한 권진규의 조형세계 해석」⁴⁾이다. 이원숙은 질 들뢰즈의 ‘얼굴 해체하기(Defaire le visage)’ 개념을 통해 권진규의 인체조각과 두상 작업을 분석하였다. 이원숙은 권진규의 현대적 조형성을 밝혀내기 위하여 권진규의 작품이 대상의 재현을 극복하기 위한 실험성과 독자성에서 비롯된 것으로 보고 있다. 권진규의 얼굴에서 나타나는 ‘얼굴 지우기’와 ‘형상의 해체’는 낯설고 우연적인 얼굴을 창조하였고, 성별을 구분하기 어려운 이상화된 아름다움을 초월적인 몸을 만들었다고 말한다. 이원숙은 권진규가 보여주는 새로운 실험의 추구, 완결을 향한 노력, 미와 추의 경계, 생과 사의 궁극적인 일치 등의 개념을 들뢰즈의 유목주의, 생성의 미학과 연결시켰다. 이 연구는 그동안 축적되어있던 권진규의 작품세계에 대한 연구에 새로운 방식으로 해석하고 있다는 의의가 있다. 이원숙은 권진규가 표방한 한국적 리얼리즘과 구조에 대하여 기존의 연구

2) 김광진, 「권진규 조형세계 고찰」, (석사학위논문, 홍익대학교, 1977). 당시 지도교수는 조소과 교수였던 김정숙이었다.

3) 김광진 (주 2), pp. 3-4.

4) 이원숙, 「질 들뢰즈의 예술철학을 바탕으로 한 권진규의 조형세계 해석」, (박사학위논문, 경북대학교, 2011).

들이 제대로 이해와 해석하지 못하고 있다고 보고서 들뢰즈의 생성 이론을 적용하여 설명하였으며 권진규 작품에 대한 다의적인 해석의 단초를 찾고자 하였다.

하지만 이원숙의 연구는 여전히 한계가 있는데, 첫 번째, 권진규 작품에 대한 이론적 연구와 해석이 부재하다는 데서 연구가 출발하였으나 권진규의 작품세계 전반에 대한 종합적인 분석과 분류 작업을 시도한 바 없다. 두 번째, 연구의 대상이 인물두상, 동물상에만 집중되어 있어 권진규의 조각작품을 드로잉, 회화, 건축, 무대미술 등 다양한 영역에 걸친 작업과 연계하는 것이 불가능하다. 세 번째, 무엇보다도 인물상에 주로 초점이 맞춰져 있기에 권진규의 작품이 다양한 실험과 예술의 존재론적 표현을 언급하고 있기는 하지만 ‘근대적 재현의 구도에 머물렀다’고 평가함으로써 여전히 재현의 개념에 머물러 있다. 마지막으로 이 논문은 권진규의 현대적 조형성과 독자성을 논의하는데 있어 재료적인 특성과 다양한 주제가 지니는 의미에 대해 간과하고 있다. 권진규의 조각작품은 동시대 작가들이 자주 사용하지 않았던 테라코타, 건칠 등을 재료로 삼고 있다. 그러한 점에서 재료가 지니고 있는 원천적인 특성을 논의하는데 있어서 단순히 재료적 특성이 아니라 한국근현대미술사에서 이러한 재료들이 지니는 의미 또한 부재한다. 게다가 주제나 모티프에 있어서도 권진규만의 독창적인 경향을 보여주기에 한계가 있다.

한편 학위논문 이외에 권진규에 대한 선행연구는 『권진규: 한국현대미술대표작가 100인 선집』 5)을 필두로 하고 있다. 이 책에서 편집자 유준상은 ‘영원을 응시한 조각가’라는 제목 하에 권진규가 보편적인 개인의 모습으로서 인간을 다루는 조각가라고 평하였다. 권

5) 유준상, 『권진규: 한국현대미술대표작가 100인 선집 4』, (금성출판사, 1975), p. 6.

권진규의 초상은 개인의 특징을 초월함과 동시에 정면성과 부동성으로 나타나며, 정적이고 영원한 것으로서의 엄숙함으로 설명되었다. 1988년 호암갤러리 회고전 『비운의 조각가: 권진규 회고전』 도록에서 유준상은 ‘거울 속에 비치는 자신을 보면서 거울 속의 영상에 의해 응시되고 있는 자신을 느낀다’는 목격자의 태도로서 권진규의 작품을 분석하였다.⁶⁾ 같은 책에서 박용숙은 권진규의 조각을 이상적인 인물상으로서 고대 그리스 신상조각과 연결지어 설명하고 있으며 그의 원형감정이 ‘공(空)’이라는 아무것도 없다는 상태를 스스로 알고 있다는 깨달음의 경지로 연결되었다. 따라서 그의 자소상은 실존주의와 숭고정신과 통하는 것이라고 보는데 권진규의 표현주의적인 여러 경향은 동양적인 것이며 그중에서도 일본문화와의 관계를 중요하게 다루었다.⁷⁾

이러한 평론들에 비해 『한국의 미술가: 권진규』⁸⁾는 작가의 작품이 집대성되어 정리된 최초의 단행본이었다. 여기에서 유준상은 사회적으로 고립된 비운의 조각가로서 권진규의 죽음에 대한 심리적인 분석을 도모하였다. 또한 그는 권진규와 직간접적인 영향관계에 있는 여러 예술가들을 시공간을 초월하여 비교하였고, 1960년대부터 권진규의 활동상에 대하여 분석하였다.⁹⁾ 같은 책에서 윤난지는 권진규의 작품해석이 그동안 초상조각에 집중되었다고 보았으며, 그의

6) 유준상, 「권진규-마지막 목격자」, 『비운의 조각가, 권진규』, (호암갤러리, 1988), pp. 4-7.

7) 박용숙, 「권진규의 세계」, 『비운의 조각가, 권진규』, (호암갤러리, 1988), pp. 8-10.

8) 『권진규: 한국의 미술가』, (삼성문화재단, 1999.) 이 책은 유준상, 윤난지, 최태만의 글 이외에도 권진규 자신의 시를 비롯하여 관련기사, 지인들의 회고담, 자료 등을 처음으로 편집하여 발간하였다.

9) 유준상, 「영원을 응시한 비극의 작가」, 『권진규: 한국의 미술가』, (삼성문화재단, 1999), pp. 9-27.

작품을 고전주의, 사실주의, 표현주의 등을 섭렵하면서 시대적 상황에 의해 요구되는 유토피아의 표상으로 간주하였다. 그의 연구는 원초성을 향한 복고주의, 금욕적 관념주의, 순수조형성의 탐구 등의 개념 아래 작품을 분석하는 성과를 거두었다. 그는 작품들의 소재와 주제, 나아가 구상과 추상형상의 분류가능성을 언급하였지만 기법과 양식상 큰 차이가 없다는 작업에 대한 총체적인 접근을 제시하였다.¹⁰⁾ 또한 최태만은 같은 책에서 본격적으로 작품을 분석하였다. 재일시기부터 시작된 작품 분석은 원시성으로부터의 출발(재일시기 작품), 생명의 근원을 향한 상징(여성나부상), 영원을 갈구하는 얼굴들(두상 및 흉상), 체념과 달관의 표정(자소상 및 불상), 회귀와 환원으로서의 동물조각들(동물상), 부조의 공간표현(부조작품) 등으로 구성되었다. 최태만의 분석은 권진규 작품에 대하여 유형별로 분석함과 동시에 조각과 스케치, 자료를 종합적으로 살펴본 첫 시도였으므로 이후 연구자들에게 많은 도움이 되었다. 하지만 여기에서 조형의 개념이 중요했으나 재료의 특성에 대해서는 중요하게 다루어지지 않았다.¹¹⁾

권진규의 작품에 있어서 작품세계와 더불어 재료의 중요성을 분석한 연구는 『권진규』 도록이었다.¹²⁾ 이 도록에서는 구로카와 히로다케(黒川弘毅), 박형국의 연구가 실렸는데 그 중에서도 구로카와 히로다케의 「권진규-부르텔의 후예」는 권진규의 재일시기 사승관계를 비롯하여 주제, 재료와 기법에 대하여 좀 더 집중적으로 분석하

10) 윤난지, 「근원을 향한 이상주의」, 『권진규: 한국의 미술가』, (삼성문화재단, 1999), pp. 33-47.

11) 최태만, 「작품세계」, 『권진규: 한국의 미술가』, (삼성문화재단, 1999), pp. 55-172.

12) 『권진규』, (도쿄국립근대미술관, 무사시노미술대학미술자료도서관, 한국국립현대미술관, 2009.)

였다. 권진규가 택하였던 재료와 기법은 작품 분석에 있어 유형별 분석과는 다른 단서를 제공해주고 있다는 점을 지적한다는 점에 있어서 구로카와의 연구는 유의미하다. 또한 박형국은 「권진규 평전」을 권진규의 연대별 활동상을 그가 남긴 아카이브 자료, 권진규의 무사시노미술학교 선후배들과의 인터뷰, 한국에서의 지인 및 제자들과의 인터뷰에 근거하여 저술함으로써 작가연구의 새로운 계기를 마련하였다.

그 밖에 최열은 저서 『권진규』에서 권진규의 작품과 활동상을 지연(地緣) 및 사회역사적 배경과 접목하여 작품세계의 연대기적 흐름을 저술하였다. 여기에서 그는 권진규를 리얼리즘과 이상주의를 동시에 추구하면서 자신의 조각세계를 정립하였고, '서구 초현실주의와 동북아미술을 결합시킨 이쾌대의 세계, 로댕의 근대조각과 긴바라 세이고의 적멸의 미학, 그리고 동양 불교조각에 근거했던 김복진, 그 위에 마리노 마리니와 같은 거장의 양식과 정신을 겹쳐낸 조각가'라고 평가하고 있다.¹³⁾

3. 연구방법 및 구성

본 논문은 권진규의 예술세계를 전반적으로 조망하기 위하여 그의 작품을 체계적으로 정리하고 고찰하고자 한다. 따라서 본 논문의 연구방법은 다음과 같다.

첫째, 주요연구대상은 권진규의 조각작품 400여점(단일작품, 복제작품 및 행방불명 작품 46점 포함)을 중심으로 하여 분석에 집중한다

13) 최열, 『권진규』, (마로니에북스, 2011), pp. 107-109.

다.¹⁴⁾ 이는 권진규가 생전 3회의 개인전, 한국과 일본에서의 그룹전을 통해 작품을 공개했다는 사실에서 출발한다. 조각 이외의 기타작업으로서는 회화 및 스케치, 거대조각상이나 3차원의 작품을 구현했던 영화 세트, 그리고 자신의 조각작품을 전시하고 보관하기 위하여 직접 설계했던 아틀리에 건축이 있으나 본 논문에서는 다루지 않는다. 550여점의 스케치와 4,500여점의 아카이브 등은 작품분석을 위한 기초 연구자료로 활용하고자 한다.¹⁵⁾

둘째, 권진규의 작업시기는 1950년대부터 1973년 사망하기까지로 설정하고자 한다. 권진규는 일본으로 가기 전 1945년부터 조각을 공부한 바 있으며, 1948년 범주사 대불법사에 참여하였으나 이는 무사시노미술학교 입학 이전에 학습기로 간주된다. 하지만 1953년 졸업하기 전 해인 1952년부터 일본의 공모전에 작품을 출품하여 입선한 사실은 그의 작가적 역량이 재학기간과는 무관하게 발휘된 것으로 파악되기 때문에 대상시기를 1950년대부터 시작하는 것이다.

셋째, 권진규 작품의 재료별 분석은 그가 관심을 가지고서 작품을 제작했던 제작연도의 순서를 따른다. 권진규가 택한 재료는 학창시절부터 1960년대 중반까지 시기별로 다르므로 그러한 재료의 탐구와 제작방식의 실험과정을 반영하여 고찰한다. 특히 그는 재료와 제작방식을 중요하게 여겨 자주 언급하고 있으므로 재료별 특성을 분석하는 과정이 필연적으로 수반되어야 한다.

14) 정아란, 「삼청동에서 추억하는 조각거장 권진규. 전작도록 나온다」, 『연합뉴스』, 2017. 8. 23. 출처; <https://news.v.daum.net/v/20170823181502302>, 2018. 5. 24.

15) 권진규의 잔존 스케치는 대부분 권진규가 귀국 후 1960년대 이후 제작한 작품들이 대다수를 차지하고 있지만 제작연도를 밝힌 스케치가 많지 않으므로 권진규의 경향을 살펴보는 데 있어서 한계가 있다. 하지만 스케치의 일부는 제작연도 혹은 제작일시를 정확하게 표기된 작품이 있으며, 회화와 스케치는 양식적으로 조각과는 다른, 다양한 경향을 보여준다는 점 때문에 별도의 구체적인 분석연구가 향후 필요하다.

따라서 서론 이후의 논문 구성은 다음과 같다. 제II장에서는 연구의 출발점에 있어서 일차적으로 권진규의 조각가로서 주요 활동상을 살펴보고자 한다. 우선 1절에서는 그가 1950년대부터 1970년대까지 진행했던 국내외 개인전과 공모전을 중심으로 분석하고자 한다. 1950년대 일본에서의 공모전 출품, 1965, 1968, 1971년 등의 3회 개인전 및 1963년, 1966년 현대작가초대전을 대상으로 하는데 출품작 구성과 전시의 평가를 살펴보고자 한다. 나아가 이후 해외미술계 진출을 모색하며 해외전시를 추진하였던 작가의 시도를 살펴봄으로써 활동영역을 확대하고자 했던 그의 의도를 확인하고자 한다.

제III장에서는 그의 조소작업을 재료, 소재, 작업의 특성별로 구체적으로 분석하고자 한다. 1절에서는 석고, 석재, 목재, 브론즈, 테라코타, 건칠 등의 재료별 특성을 분석하고자 한다. 재료에 대한 그의 관심의 출발과 재료사용방법, 대표적인 작품, 재료가 가진 의미 등을 살펴본다. 2절 소재의 특징은 남자인물상, 여인인물상, 종교조각, 동물조각 등의 유형별로 구분지어 검토한다. 제IV장에서는 작업의 특성을 살펴보고자 한다. 작품의 제작과정의 순서상 대두되는 중요한 개념을 모델 및 대상의 선택, 체계적인 조형과정, 형상의 반복, 재료 및 크기의 변주 등의 개념으로 살펴봄으로써 그의 작업을 더 이해할 수 있는 토대를 구축하고자 한다. 제V장에서는 권진규의 예술관을 살펴보고자 한다. 그의 작품세계 전반에 흐르는 다양한 문화의 탐구, 구상과 추상의 접점, 추상에 대한 관심, 불완전성의 추구 등의 관점으로 파악하고자 한다.

II. 주요활동

제II장에서는 권진규의 1950년대 일본 공모전 출품 상황, 귀국 후 3회에 걸친 개인전의 출품작, 개요와 성과, 귀국 후 공모전 출품 상황 등을 고찰하며 이후 해외로 진출하고자 했던 권진규의 노력을 살펴본다. 이러한 전시이력은 작품의 변화상과 더불어 작가가 작품의 공개를 위하여 어떠한 노력을 기울였는지 이행의 결과를 보여주는 가장 좋은 사례이다.

1. 전시활동

권진규는 1922년 4월 7일 함경남도 함흥에서 출생하였다.¹⁶⁾ 1930년부터 1937년까지 함흥 제1공립보통학교에서 공부하였고, 1938년 춘천공립중학교에 입학하여 1943년 21세에 졸업하였다. 1945년 광복 후 함흥미술가 동맹에 가입한 다음 함흥미술연구소¹⁷⁾에 연구생으로

16) 권진규는 아버지 권정주(權定周)와 어머니 조춘(趙春) 슬하 2남 4녀중 넷째이자 차남으로 태어났는데 부친은 와세다대학교 상과전문부를 졸업한 뒤 함흥에서 석유 관련 사업, 부동산, 건축업, 양품점 등 사업을 경영하여 경제적으로 상당한 부를 축적하였다. 박형국, 「권진규 평전」, 『권진규』, (국립현대미술관, 동경국립근대미술관, 무사시노미술학교미술자료 도서관, 2009), p. 307.

17) 함흥미술연구소에서는 가와바타미술교습소와 문화학원에서 공부했던 김옥규(金旭奎, 1916-1990)와 한상익(韓相益, 1917-1997) 등이 미술을 가르쳤다. 김옥규는 이 중섭과 함께 하숙생활을 같이 한 것으로 알려져 있으며 독립미술협회전과 니카텐(二科展)에서 특선과 입선을 하였다. 1.4 후퇴 때 월남하였으며 서울에서 정착하였다. 성우제, 「내 작품 모두 불태워라」, 『시사저널』, 2006. 5. 1. 출처; <http://www.sisapress.com/journal/articlePrint/114182>, 2018. 1. 2.

한상익은 함남 함주 출신으로 함흥고보를 거쳐 도교미술학교에서 공부하였다. 1943년 귀국한 뒤 조선미술전람회에서 <부익에서>로 특선을 차지하였으며 1945년 함흥으로 귀향하였다. 1950년부터 평양미술대학 교수를 지냈으며 미술가 동맹회원으로 활동하였다. 최진환, 「본보, 북 최고화가 한상익 첫 화집 입수」, 『한국일보』, 1997. 1. 25. 출처; <http://www.hankookilbo.com/News/Read/199701250046001121>, 2018.

들어가서 강사 이수억의 지도 하에 김태, 필주광, 등과 함께 공부하였다.¹⁸⁾ 1947년부터 1948년 사이 작가의 행적은 그가 성북회화연구소¹⁹⁾에서 미술을 배웠던 점과 김복진이 이끌었던 속리산 법주사 대불제작에 참여한 점이 대표적이다²⁰⁾. 그는 성북회화연구소 이후 1947년 중반부터 법주사 미륵대불²¹⁾ 조성에 참여하였다.(도판1, 2) 권진규는 1948년 형 진원이 악성폐렴에 걸린 소식을 듣고 일본 도쿄로 밀항한 이후 1949년 9월 무사시노미술학교 조각과에 입학하는데²²⁾ 1953년 3월 학교를 졸업한 뒤 연구과에 남아 1956년 3월까지

1. 2.

18) 최열(주 13), p. 34.

19) 성북회화연구소는 이쾌대가 1946년 성북동에 설립하였는데 남관, 이인성 등과 함께 유화, 수채화 등을 가르치면서 후학을 양성하고 작품활동에 몰두했던 곳이다. 당시 권진규 이외에도 김숙진, 김서봉, 김창열, 심죽자, 이영은, 임직순 등이 공부하였다. 당시 이쾌대는 제국미술학교에서 배웠던 미술해부학과 예술론 등의 학과와 석고대생을 중심으로 실기를 가르쳤으며 <군상I-해방고지>(1948년), <군상II>(1948년 추정), <군상III>(1948년), <군상IV>(1948년 추정) 등을 제작하였다.

20) 권진규의 성북회화연구소와 수학시기와 법주사 미륵대불제작 시기에는 연구자들 간에 의견차이가 있다. 최열은 권진규의 성북회화연구소 수학시기가 1947년 봄부터, 법주사 미륵대불제작에 참여한 시기는 1947년 여름부터 1948년 1월까지 6개월 동안이라고 파악하였다. 최열(주 13), pp. 35-39.

하지만 박형국은 「권진규 평전」에서 1947년 한 해 동안 성북회화연구소 참여와 법주사 미륵대불 참여에 대한 구체적인 시기를 불명확하게 언급하였다. 박형국(주 16), p. 307.

21) 속리산 법주사 미륵존상은 김수곤의 기부로 경비 약 3만원을 들여 75척 높이로 1940년 10월 준공을 목표로 계획되었으며 김복진이 불상조각을 담당하였다. 「75척의 대미륵불을 법주사에 건조착수」, 『동아일보』, 1939. 3. 16. 출처: <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1939031600209202014&editNo=2&printCount=1&publishDate=1939-03-16&officeId=00020&pageNo=2&printNo=6309&publishType=00020>, 2018. 11. 21.

그런데 김복진의 작고로 인하여 1947년 윤효중이 위촉을 받게 되었는데 크기에 있어서 ‘은진미륵’ (54척)보다 17척이나 높은 세계에서 제일 큰 불상이 될 것으로 기대되었다. 「세계최대의 미륵불 건립」, 『경향신문』, 1947. 8. 12. 출처: <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1947081200329202012&editNo=1&printCount=1&publishDate=1947-08-12&officeId=00032&pageNo=2&printNo=264&publishType=00020>, 2018. 11. 21.

22) 당시 학적부에는 ‘權藤武政(곤도 다케마사)’라고 표기하였지만 이후 ‘權鎮圭(권진규)’로 변경하였다. 무사시노미술대학은 동경예대와 마찬가지로 입학 시 시험을 치루어야 했기 때문에 당시 한국인 유학생이 많지 않았다. 권진규가 무사시노미술대학 재학 당시 한국인 유학생은 연구생 윤창섭-이후 마키노 에이(牧野 英, 일

4년간 학교에서 작품제작을 계속하였다.²³⁾

권진규가 일본에서 공모전에 참여하게 된 시점은 1952년 제37회 니카텐(二科展, 9월 1-19일, 도쿄도미술관)에서 석조 <백주몽(白晝夢)>을 출품하여 입선하게 되면서부터이다. 권진규는 1953년 졸업 후 제 38회 니카텐(9월1일-19일, 도쿄도미술관)에 석조 <기사>, <마두A>, <마두B>를 출품하고 '특대(特待)'를 수상하였다.(도판3) 당시 권진규는 한국에서 송금이 중단되어 궁핍한 생활을 하고 있었기에 무사시노미술학교 다나카 세이지(田中誠治) 이사장이 <기사>, <마두B>, <뱀>을 구입하여 학비를 충당하기도 하였다.

권진규는 1954년 니카텐에서 석조 <마두>, <말>을 출품하여 모두 입선하였는데, 당시 서양화과 교수 야마구치 조난(山口長男)은 「무사시노 미술」 제14호(1954년 11월 1일 발행)에서 그의 출품작에 대하여 “곤도 다케마사군은 아르카익하고 이질적인 표현력을 가진 사람으로, 고전적 조형에서 진실에 가깝게 표현하려고 하는 태도를 받은 형태가 아름답다. 더한 걸음의 약진을 기대한다” 하고 평하였다.²⁴⁾

1955년 제40회 니카텐(9월 1일-19일, 도쿄도미술관)에서 석조 <마두A>, <마두B>를 출품하고 모두 입선하였다. 또한 1958년 제 4회 이치요우카이(一陽會) 미술전람회(9월 22일-10월 10일, 도쿄도미술관)에 <나부>, <두상>(테라코타) 2점, <석마(石馬)>, <석마> 등 총 5점을 출품하여 이치요우상(一陽賞)을 수상하였고 회원이 되었다. 이치요우카이에 출품한 테라코타 두상 중 1점은 『무사시노 미술』 창립

본 채류시 개명), 연구생 시절에는 김택열(金澤烈, 함흥남도 영흥 출생, 1955년 입학, 1958년 졸업) 등이 있다.

23) 보다 상세한 권진규의 교육배경, 1940년대 유학 이전 활동상, 일본 유학시기 및 졸업 후 활동상에 대해서는 최열(주 13)의 저서와 박형국(주 16), pp. 307-313 에서 자세히 기술되어 있으므로 본 논문에서는 더 이상 다루지 않도록 한다.

24) 박형국(주 16), p. 311.

30주년 기념 특집호에 게재되어 우수 졸업생으로 소개되었다.²⁵⁾

권진규의 일본 공모전 이력에서 파악되는 점은 1952년부터 1955년까지는 석조 작품을 위주로 출품하였으며 호응을 얻었지만 1958년부터 테라코타 작품을 출품하였다는 사실이다. 이는 1950년대 중반 작가가 테라코타 기법을 충분히 습득하고 자기화하한 결과임을 짐작하게 한다. 또한 본 연구자는 권진규가 일본에서 니카텐과 이치요우카이를 중심으로 작품을 출품했던 이유는 주목한다. 두 전시가 신진작가들의 가장 대표적인 등용문으로서 그 중 니카텐은 1914년 설립된 이후 재야미술단체 중 가장 단체였으며 주로 제국미술학교 출신들이 많이 출품하였다. 1936년 이후 니카텐은 규모가 확대되어²⁶⁾ 재야미술단체로 자리매김하였고 1945년 이전 제국미술학교의 조선인 유학생들이 많이 출품하였다. 권진규가 성북회화연구소에서 미술을 배웠던 이쾌대 역시 니카텐에 1938년부터 1940년까지 연속하여 출품하여 입선하였으며 제자들에게 제도적인 관습을 거부하는 진취적인 신진작가들의 활동상을 전했음이 분명하다. 그러한 영향으로 권진규가 다른 전시는 출품하지 않고 두 동호회 전시를 위주로 활동하였다. 특히 관전을 배제하고 재야적인 성격의 전시에 출품했던 태도는 귀국 후에도 이어져서 그는 대한민국미술전람회에 전혀 출품하지 않았다.

1959년 9월 귀국 후 권진규의 첫 번째 개인전 《권진규 조각전 SCULPTURE terra cotta》전은 1965년 9월1일부터 10일까지 신문회

25) ‘조각과를 졸업한 곤도는 그동안 니카텐에서도 수상했지만 올해 이치요우카이에서도 수상했고 회우로 추천되었다.’ 박형국(주 16), p. 313.

26) 니카텐은 1936년 야스이 소타로(安井曾太郎) 등이 탈퇴하면서 지역별로 일정 수의 작가들을 입선시키는 방식으로 운영체계를 변경함으로써 학생들의 참가는 확대되었으나 이탈하는 작가들도 많았다고 한다. 박형국, 「제국미술학교와 이쾌대」, 『거장 이쾌대, 해방의 대서사』, (돌베개, 2015), p. 149.

관 화랑에서 개최되었다.²⁷⁾(도판4) 당시 신문회관은 임대형식이었으며 개인전은 최소 5일에서 최대 12일간 전시를 개최하였다.²⁸⁾ 중견, 원로 작가들의 전시가 평균 1주일간 개최되었다는 점을 고려할 때 권진규 개인전은 10일간 개최되었으므로 비교적 다른 작가들에 비해 장기간 개최되었음을 알 수 있다. 이 전시는 귀국 후 첫 번째 개인전이었던 만큼 귀국전의 개념이었으므로 작가는 비용을 들여서라도 최대한 자신의 작품을 소개하려는 의도가 분명하다. 이 전시는 전시장이 신문회관이었음에도 불구하고 전시의 주최는 수화랑이었으므로 초대장이 수화랑을 통해서 발송되었다.

이 전시의 출품작품으로 석고작품 <조국>, 목조작품 <입문>, 브론

27) 신문회관은 1962년 5월 설립되었으며 개관전시로는 독립신문을 비롯한 신문의 역사를 다룬 전시를 개최하였다. 1962년 12월24일부터 31일까지 운보 김기창, 우향 박래현 부부전을 개최한 바 있으며 개인전 이외에도 공모전, 사진, 꽃꽂이, 도자기 등 다양한 전시가 주로 1주일간 개최되었다. 1965년 전시 중 권진규 이외의 개인전은 이광하 개인전(2.15-2.21), 김봉기 도불기념전(3.3-14), 전성우(4.18-25), 김태숙 자수전(4.20-30), 이룡자 동양화전(4.29-5.6), 이순석 회갑기념미술전(5.28-31), 김형대(9.18-24), 오승우 유화전(10.14-20), 이신자(10.14-20), 김인승(11.25-12.1), 홍중명(12.14-20) 전 등이 개최되었다. 이외에도 그룹전으로는 대학교 졸업전이나 각종 그룹전(강국진, 정찬승 등 홍익대 미대 졸업생으로 구성된 논꼴동인전이 2월 8일부터 2월 14일까지 개최)등이 개최되기도 하였다. 폭넓은 연령층과 다양한 경향의 작가들 개인전이 개최되었다는 사실을 통해 1960년대 전시공간이 부족하던 시절 신문회관이 신진작가층 뿐만 아니라 중견 및 원로 작가들을 위한 전시장소였음을 알 수 있다.

28) 1963년 신문회관의 1주일 동안 화랑대관료는 6천5백원이었는데 동화백화점화랑이 5천원, 국립도서관 화랑이 3천원임을 감안하면 신문회관 대관료가 고가였음을 알 수 있다. 「데뷔(1) 화가가 되기까지」, 『경향신문』, 1963. 11. 13. 출처: <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1963111300329205012&editNo=2&printCount=1&publishDate=1963-11-13&officeId=00032&pageNo=5&printNo=5556&publishType=00020>, 2019. 1. 14.

1970년 동아일보 기사에 따르면 “신세계화랑이나 신문회관 화랑은 장소나 실내장식이 괜찮아 일급으로 꼽히는데 화단의 중진급 이상이 많이 사용하고 학생이나 무명작가 등은 사용료 5,6천원 되는 일일 썬 곳을 찾고 있다” 라고 한다. 「미술전시회 러시」, 『동아일보』, 1970. 10. 24. 5면; 출처 <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1970102400209205001&editNo=2&printCount=1&publishDate=1970-10-24&officeId=00020&pageNo=5&printNo=15091&publishType=00020>, 2018. 9. 22.

즈 <청년>을 비롯하여 테라코타 부조 <화가와 모델>, 테라코타 <나부>, <두상>, <마두>, <손>, <우두(우두)>, <해신>, <희구(希求)> 등 총 45점을 출품하였다.²⁹⁾(도판5) 전시 개최 후 작품판매에 대한 기록은 확실하지 않으나 그 중 테라코타 부조 작품이 미국문화원 직원 부인에게 판매되어 2015년 한국으로 반입되었다.³⁰⁾

1968년 일본 니혼바시화랑(日本橋畫廊)에서의 제 2회 개인전은 9촌 친척인 권옥연(權玉淵, 1923-2011)³¹⁾의 주선으로 알게 된 고지마 데츠로(兒島澈郎) 사장과의 만남에서부터 시작되었다.³²⁾ 1967년부터

29) 1965년 개인전 방명록에 서명한 국내 미술 및 문화계 인사로서는 강환섭, 김서봉, 김은우, 김창락, 김형구, 박서보, 백문기, 유강렬, 유준상, 이경성, 이경희, 이근호, 이봉상, 전퇴진, 전상범, 정창섭, 차창덕, 최만린, 최순우, 최의순 등이다.

30) 방명록에 서명한 30여명의 외국인 중 Lois Pressler 부인이 테라코타 부조작품 <무제>를 구입하였고 이 작품은 2015년 한국으로 반입되었다. 이 작품의 정확한 제목은 알려져 있지 않으나 작품의 뒷면에 ‘22, 작품 5’ 라고 기입되어 있다는 사실에서 신문회관 전시를 위해 권진규가 준비했던 작품 순서를 확인할 수 있다. Lois Pressler는 1960년대 중반 미국문화원 직원으로 알려져 있으며, 부인은 제한기간 중 1964년 YWCA에서 외국유학준비 특별강습회에서 에티켓 강의를 하였다. 「외국유학 위한 강습」, 『동아일보』, 1964. 7. 2. 6면; 출처 <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1964070200209206017&editNo=2&printCount=1&publishDate=1964-07-02&officeId=00020&pageNo=6&printNo=13134&publishType=00020>, 2019. 1. 4.

31) 권옥연은 권진규의 9촌 관계였으며 같은 고향출신이자 실향민이었고, 나이도 1살 밖에 차이가 나지 않아 친하게 지냈다. 더욱이 권옥연은 1944년 무사시노미술학교 양화과를 다니다가 중퇴하였으며 귀국 후 본격적으로 활동하였다. 그는 권진규에게 학생이자 모델이었던 이선자를 소개하였으며 작품활동에 있어 의견을 많이 나누었다. 또한 딸 이나는 권진규에게 미술을 배우기도 하였다.

32) 권옥연의 회고에 따르면 니혼바시화랑의 고지마 데츠로(兒島澈郎) 사장을 알게 된 계기는 고지마 사장이 한국에 잔존하는 일제 강점기 일본작가의 작품을 구입해서 일본에 판매하기 위하여 내한하면서부터였으며 이후 권옥연의 개인전까지 이어졌다. 한국작가 중 조각전시를 개최하고 싶다는 고지마사장의 요청에 따라 권진규를 소개하였고, 1967년 고지마 사장이 권진규의 아틀리에를 방문하여 개인전 개최를 약속하였다. 김은화, 「권옥연인터뷰보고서」, 국립현대미술관 권진규아카이브, 2009. 10. 15. p. 8.

권옥연은 1965년 제 7회 개인전을 니혼바시 화랑에서 3월 22일부터 31일까지 개최한 것으로 국내에 알려져 있다. 하지만 니혼바시 화랑의 개최이력에는 권옥연 전시가 기재되어 있지 않으며 大久保泰의 전시가 1965년 3월 14일부터 3월 24일까지 개최된 것으로 기록되어 있다. 따라서 권옥연의 전시이력은 추후 확인할 필요가 있다. 권진규 개인전 이전 니혼바시화랑에서 개최된 한국작가의 개인전은 1967년 이세득(李世得, 1921-2001)(*)의 개인전(3.1-3.10)이 확인된다. 『日本洋畫商協會同組

권진규는 1968년 니혼바시 화랑 개인전을 준비하기 위해 작품들을 제작하였는데 당시 그는 자신이 공부했던 일본에서의 개인전을 작가로서 성공했음을 상징하는 것으로 받아들였다. 그리하여 형태를 더욱 정제하고 많은 노력을 기울였으며 재료에 있어서도 비교적 좋은 재료를 써서 제작하였으므로 이 시기 작품들은 전체적으로 완성도가 높은 작품들이 많다.(도판6)

이 전시는 테라코타 작품 30점으로만 출품되었으며 <곤스케>, <두상>, <땅은 머리>, <말>, <선자>, <시녀>, <싫어>, <애자>, <재회>, <지원의 얼굴>, <춘엽니>, <포즈>, <해정>, <휴식> 등 현존하는 대부분의 작품이 이 전시에 출품되었다. 무사시노미술학교 스승이었던 시미즈 다카시(清水多嘉示, 1897-1981)교수³³⁾, 기노우치 요시(木内克, 1892-1977)³⁴⁾, 미술평론가 혼마 마사요시(本間正義)가 팜플

습史』, (東京: 日本洋畫商協會同組合, 1985), p. 542.

(*)이세득은 함흥 출신으로 함흥공립중학교 3학년 때 함흥미술연구소에 연구생으로 수학한 후, 1941년 제국미술학교 서양화과에 입학하였다. 1944년에 졸업한 뒤 귀국하였으며 그 후 활발하게 활동하였다. 이세득은 이후 지속적으로 권진규의 개인전에 방문한 것을 방명록에서 확인할 수 있다.

33) 시미즈 다카시는 일본에서 화가로 출발하였으나 1923년 파리로 건너간 뒤 부르텔을 사사하면서 조각에도 입문하였다. 1928년 귀국 후 1929년부터 제국미술학교 조교수로 취임하여 1960년대까지 재직하였다. 1930년대 중반 제국미술학교의 교과과정을 주도적으로 이끌었으며 인체해부학과 태생을 중시하던 학풍은 그의 영향이었다. 그는 부르텔의 사실적이면서 강건한 구축성을 중시한 태도에서 영향을 받아 “조각의 본질은 대자연으로 이어지는 구조의 미를 요점으로 해야 하고 그 구조(조립)이야말로 내용을 단적으로 표현하는 기준이 된다”라는 모토를 기치로 내세웠다. 박형국 「권진규와 모델, 그리고 작품」, 『권진규미술관 개관기념전 도록』, (권진규미술관, 2015), p. 10.

34) 기노우치 요시는 1910년대 운노 비세이(海野美盛, 1864-1919)와 아사쿠라 후미오(朝倉文夫, 1883-1964)에게 조각을 배운 후 1921년 영국에서 반년간 체재 후 프랑스로 가서 부르텔에게 배웠다. 1927년 도예가 라슈날을 통해 도기를 시작하여 1930년 테라코타 기법을 익혔다. 1935년 귀국하여 이후 이과전 등에 출품하였다. 1938년 도자기전을 개최하였으며 이후 본격적으로 테라코타와 브론즈를 위주로 하여 작업을 전개하였다. 인체의 리드미컬한 움직임을 통한 생명감과 풍부한 양감을 보여주면서 새로운 조형미를 창조하였다. 海上雅臣, 『木内克』, (동경: 現代彫刻センター, 1974), p. 200.

랫에 글을 실었다.

1968년 일본 개인전 방명록의 명단 중 미키타 몬(三木多聞) 도쿄 국립근대미술관 학예원 및 사업과장은 권진규의 전시 관람 후 <애자>, <춘엽니, 비구니> 2점을 수집하기로 결정하여 전시 종료 후 도쿄국립근대미술관에 소장품으로 수집하였다.³⁵⁾

1971년 12월 10일부터 명동화랑에서³⁶⁾ 개관 1주년 기념 초대전의 형식으로 개최된 제3회 개인전에는 테라코타 24점, 건칠불상 11점, 석조 3점을 출품하였다.(도판7) 권진규는 1971년 제 3회 개인전을 앞두고 6월 20일 조선일보와의 인터뷰 기사에서 일본 니혼바시 화랑에서의 개인전 이후 일본 화랑으로부터 지원약속, 그리고 명동화랑 김문호 사장이 6개월간의 지원약속 덕택으로 전시준비가 진행되고

35) 방명록에서 확인되는 주요 미술가들의 이름과 소속은 다음과 같다. 酒井忠康(가나가와현립미술관), 東京畫廊(화랑대표, 무사시노 졸업생), 畠田美波(미술가), 申禮善(신예선, 모델이자 소설가), 中村伝三郎(동경문화재단연구소), 植村鷹千代(미술평론가), 中原佑介(本名: 江戸頌昌, 미술평론가), 木内克(조각가, 무사시노미술대학 강사 역임), 李世得(이세득, 화가), 大阪フォルム畫廊 화랑, 氏家茂(무사시노미술대학 조각과 4학년), 田中穰(신문기자), 赤荻賢司(권진규의 무사시노미술대학 후배), 植木力(조각가), 權玉淵(권옥연, 화가), 井上武吉(조각가, 무사시노미술대학 졸업), 郭仁植(곽인식, 미술가), 田近憲三(미술평론가), 秋山畫廊 화랑, 島野重人(조각가, 무사시노미술대학 졸업), 森芳雄(화가), 東喜久男(조각가, 무사시노미술대학 졸업), 金宗學(김종학, 화가), 李禹煥(이우환, 화가), 戶嶋靖昌(무사시노미술대학 졸업), みゆき畫廊 화랑, 朴栖甫(박서보, 화가), 尹明老(윤명로, 화가), 山内壯夫(조각가), 油井一二(일본미술연합회 사장 및 컬렉터), 朴根世(재일거류민단의장), 宮崎進(화가), 加藤昭男(조각가), 河北倫明(도쿄국립근대미술관 사업과장), 丸谷甚平(무사시노미술대학 졸업), 富一政次(무사시노미술대학 졸업), 三上友也(무사시노미술대학 졸업), 劉永國(유영국, 화가), 山田尙政(화가), 三木多聞(도쿄국립근대미술관 학예원), 芸術生活畫廊 화랑, 太齊紀(무사시노미술대학 졸업), 清水多嘉示(조각가, 무사시노미술대학 교수) 등이다. 이중 곽인식, 권옥연, 김종학, 박서보, 유영국, 윤명로, 이세득, 이우환 등 한국인 미술가들은 일본에서 활동 중이었던 곽인식과 이우환을 제외하고서 1968년 도쿄국립근대미술관에서 개최되었던 《한국현대회화전》을 계기로 방일했던 작가들이다.

36) 명동화랑은 1970년 12월 김문호 사장이 설립한 화랑이다. 신진작가들의 활동을 주로 지원하는 전시를 많이 개최하였으므로 오리진 그룹, AG그룹, ST그룹과 같은 전위적인 그룹을 적극적으로 후원하였다. 그중에서도 가장 대표적인 작가는 권진규와 박서보였는데 김문호는 당시 작가를 위해 생활비와 제작비를 지원하였다. 하계훈, 「우리나라 화랑 공간의 탄생과 전개」, 『한국미술 전시공간의 역사』, (김달진미술자료박물관, 2015), p. 69.

있다는 경과를 밝혔다. 1971년 6월 15일자로 작성된 약정서에는 권진규의 요구로 지원받게 된 제작지원비는 매월 3만원이었다.³⁷⁾ 인터뷰 기사에서 알 수 있듯이 오늘날의 전속작가 개념이 확립되기 이전에 이미 그는 화랑으로부터 지원받게 되었다. 이러한 화랑의 전폭적인 지원은 당시 화단에서도 화젯거리가 될 만큼 파격적이었다.

이 전시는 권진규로서는 결과가 만족스럽지 않았다고 알려져 있으나³⁸⁾ 고려대박물관 학예원 이규호가 <자소상(가사를 입은 자소상)>을 보고서 감화를 받아 1973년 고려대 박물관에 작품을 구입하는 성과를 내었다.

이렇듯 10년 이내 3차례 개인전을 개최했다는 사실은 권진규가 차지하는 당시 한국미술계에서의 작가적 입지를 재인식하게끔 한다. 당시로서는 무엇보다도 그가 조각가로서 드물게 3번이나 개인전을 개최했다는 경력은 다른 조각가들과 차별화될 수 있다. 유명한 조각가들이라 하더라도 조각 분야에서 개인전을 개최하는 일은 굉장히 드문 일이었다.³⁹⁾ 그러므로 당시 조각가들은 주로 대한민국미술전람

37) 1971년 소비자 물가지수 통계 기준 서울지역 도시가구당 월평균 소비지출은 40,456.6원인데 2017년 월평균 소비지출이 2,900천원임을 고려할 때 권진규가 받았던 금액은 2018년 11월 기준으로 대략 2,150천원으로 추정할 수 있다. ; 출처 file:///C:/Users/R/AppData/Local/Microsoft/Windows/INetCache/IE/FIVY3CHY/한국통계월보(10월)_DSY71M10.pdf, 2018. 11. 11.

38) 권진규는 권이나와 부친 권옥연에게 1971년 전시 마지막 날 작품을 구입할 사람을 기다리는 듯 한 애기했으나 그 일이 성사되지 않아서 실망했다고 한다. “권 선생님께서 우리에게 ‘기다리는 사람이 있어’ 하시면서 기다리겠다고 했다. 아버지에게 먼저 식사하러 가라고 했다. 그런데 아무도 안 온 듯 했다. 작품을 사러 온 듯 했으나 그것이 안 되자 아버지 말로는 희망을 잃은 것이 아닌가 짐작을 하셨다”, 류지연, 박형국, 「권이나 인터뷰보고서」, 국립현대미술관 권진규 아카이브, 2010. 5. 19.

39) “한국에도 조각가의 수는 적지 않다. 그러나 조각 개인전을 볼 기회라곤 좀처럼 없다. 지난 10년 동안 통틀어도 손꼽을 정도이다.” 「신석필 조각전」, 『경향신문』, 1967. 2. 11. 출처; <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1967021100329205012&editNo=2&printCount=1&publishDate=1967-02-11&officeId=00032&pageNo=5&printNo=6563&publishType=00020>, 2019. 1. 14.

회와 같은 관전을 중심으로 활동하였으며 개인전이 여의치 않으면 출신학교를 중심으로 한 그룹전을 개최하기도 하였다.⁴⁰⁾

그런데 전시 홍보에 있어서 그의 인지도는 다른 작가들과 차별화되어 기사로 자주 다루어졌다. 주요일간지에 이미 개관한 전시를 홍보하기 위한 기사가 아닌 전시준비를 앞둔 사전단계를 밝힐 수 있던 정도이므로 그는 성공한 작가로서 간주될 수 있을 것이다. 미술에 관한 기사가 많지 않던 시절 그가 1961년부터 1971년까지 지속적으로 신문지상에 언급되었다는 점 또한 주목할 만하다. 개인전마다 전시정보가 신문과 잡지를 통해 게재되었고, 그의 개인전 방명록에 기록을 남긴 참석자들 면면 모두 각 방면의 저명한 문화예술인들이었다. 당시 화단의 관심이 동양화, 서양화였고 조각 분야는 국전을 중심으로 한 작가들에게 집중되어 있었다는 점을 감안할 때 권진규가 문화예술인들 사이에서 높은 인지도를 가지고 있었음을 알 수 있다.

그런데 권진규는 개인전을 제외하고서는 국내에서 어떠한 공모전이나 조각단체전에도 출품하지 않은 작가로 알려져 있으나 1963년 현대작가초대공모전(4.18-4.30, 경북공미술관, 조선일보사 주최)⁴¹⁾에

40) 1960년부터 1973년까지 조각 개인전은 김종영이 1975년 환갑기념 전시로 첫 번째 개인전을, 김정숙이 제1회 개인전을 1962년에, 제 2회 개인전을 1970년에 개최하였다. 이외에도 강은엽(1962), 신석필(1967), 최만린(1973년), 최기원(1973년) 등이 개인전을 1회 개최한 정도이다. 권진규 이외에 조각 개인전을 3회 이상 개최한 작가는 정관모에 불과한데 1966년, 1967년, 1973년 개최하였다. 조각분야의 그룹전은 주로 원형회(1963년 창립), 낙우회(1963년 창립), 현대공간회(1968년 창립), 현대조각회(1969년 창립), 제3조형회(1969년 창립) 등 주로 학연 중심의 그룹전 형식을 띄고 있다.

41) “현대미술의 발전에 기여한 바 있는 그 근본정신을 살리는 한편 좀 더 진취성 있게 고뇌하는 추상과 구상의 양대조류를 서로 융화적인 상황에서 다같이 현대미술이 당면한 위기를 타개할 하나의 광장에 의한 참여를 도모하기 위하여 양파의 적대성을 지양하려는 노력이 엿보일 것으로 그 파제가 크게 주목되고 있다. 이 현대작가초대 및 공모전은 본시 우리 민족문화의 찬연한 르네상스를 기하는 선구적인 일념으로 마련되었던 것인데 작년에는 구미각국의 전위작가들의 작품을 국내작가작품과 더불어 전시함으로써 국제적인 규모를 갖추바 있으며, 금년에는 또 세계미술의 위기타개도모안이라는 막중한 사명까지도 스스로 부하하면서 오는 4월18일

참여한 바 있다.(도판8) 1963년 제7회 현대작가 초대공모전은 서양화부 63명, 동양화부 28명, 판화부 11명, 조각부 11명이 각각 1점씩 출품하였으며 권진규는 조각부문 장려상을 수상하였다.⁴²⁾ 제7회 전시는 구상과 추상을 구분하여 전시하는 것이 아니라 구상과 추상의 융화를 도모하려는 취지에서 비롯되었다. 초대작가 조각부에서는 강태성, 권진규, 김영학, 김찬식, 박철준, 오종욱, 유한원, 이운식, 전상범, 한용진 등이 출품하였는데 권진규는 <말>, <소녀상>, <휴식> 등 총 3점을 출품하였다.(도판9) 조각부문에 출품한 이들의 작품은 구상과 추상이 혼재되어 있어 권진규 역시 그러한 뚜렷한 개념의 구분에 구애받지 않았던 것이다. 현대작가초대전 출품은 1966년에도 이어졌으며 조각 분야에서 김영학, 오종욱, 전상범, 최기원 등과 함께 출품하였다.

반면 권진규가 국전에 출품하지 않았던 이유는 1972년 수도여자사범학교의 수업에서 “자신의 작품을 심사할 수 있는 사람이 없기 때문” 이라고 말하는데 이는 당시 많은 작가들이 용접조각, 추상미술로의 전환 등 외국미술에 경도되었던 경향에서 자신만의 독자적

에 화려한 막을 올리게 된다.” 「현대미술의 위기를 타개. 본사 주최 현대작가 초대 공모전의 의의. 추상파와 구상파 공동의 광장 마련」, 『조선일보』, 1963. 4. 9. 5면; 출처 http://cdb.chosun.com/search/pdf/i_service/read_pdf.jsp?PDF=19630409005&Y=1963&M=04, 2019. 1. 19.

42) 현대미술초대 및 공모전은 서양화, 동양화, 판화, 조각의 4개 부문에 걸쳐서 공모했는데 신인상은 서양화 부문 권승연이 수상하였고, 장려상에서 조각 수석은 권진규 <말>, 송규상 <장면삼(場面三)>, 조성묵 <작품27-SM>, 황석구 <선율>이 수상하였다. 「신인상에 권승연」, 『동아일보』, 1963. 4. 18. ; 출처 <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1963041800209205008&editNo=2&printCount=1&publishDate=1963-04-18&officeId=00020&pageNo=5&printNo=12759&publishType=00020>, 2018. 9. 26.

이 공모전은 ‘신인들의 입선작 중에서 우수한 작품들에는 장려상을 수여하기로 하였으며 또 공모작품 중에서 심사위원회가 가장 우수하다고 결정한 작품에 대하여 신인상을 수여’ 하였다. 「장려상 및 신인상도 마련 공모작품 14일부터 반입」, 『조선일보』, 1963. 4. 12. 5면; 출처 http://cdb.chosun.com/search/pdf/i_service/read_pdf.jsp?PDF=19630412005&Y=1963&M=04, 2018. 9. 26.

인 작품에 대한 미술계의 인식이 부족했다고 느꼈기 때문일 것이다. 하지만 그와 반대로 작가는 자신의 작품제작에 대한 의문을 제기하거나 자신의 작품을 비하하는 발언도 했다고 알려졌다.⁴³⁾ 국전 미술품의 또 다른 이유는 1960년대 미술계 분위기도 컸을 것으로 짐작된다. 작가가 활발하게 활동하던 1960년대 한국미술계는 국전이 최대의 공모전이긴 하였지만 국전의 보수적인 경향에 반기를 든 반(反)국전 분위기, 청년작가들의 전위적인 미술운동, 나아가 작가들의 해외 진출이 두드러진 시기였다. 또한 국전 역시 관학적인 아카데미즘에서 출발하였으나 제10회부터는 구상, 반추상, 추상으로 세분화하여 추상경향을 도입하였더라도 구상과 비구상의 대립, 학연과 파벌의 문제, 기성화단과 신진작가군의 대립으로 인한 권위의 추락은 불가피한 상황이었다. 권진규는 이러한 분위기 속에서 국전에 출품하기 보다는 자신만의 세계를 구축하기 위하여 노력한 것이다.

지금까지 살펴본 권진규의 전시이력, 후원관계, 관련기사 등을 고려하면 권진규는 생전 언론, 미술계의 주목을 받았음이 틀림없다. 경제적으로도 3번의 개인전은 어느 정도 여유를 가져다주었다고 볼 수 있다. 하지만 1970년대 들어서면서 경제적으로 어려워졌으며 이를 가끔 비판했다고 하며 병마에도 시달렸다.⁴⁴⁾ 게다가 그는 1971년 전시를 계기로 작품평가에 대하여 냉담한 평가를 받았다고 생각하면서 작품제작 의욕을 잃었으며, 자신의 작품에 대한 비판과 더불어 당시 서양미술에 휩쓸리는 당시 경향을 비난하는 일이 잦아졌다.

그러한 상황 속에서 자살이라는 사인은 그를 비운의 예술가로 낙인시키기에 충분하였다. 생활고와 신병을 비판하여 자살하였다고 알

43) 박형국(주 16), p. 323.

44) 권진규는 1972년 가족력인 고혈압을 비롯하여 신경성 수전증, 신장염의 진단을 받았다. 박형국(주 16), p. 325.

려진 결과 죽음은 권진규 개인의 문제보다는 예술가 자체의 삶 자체와 겹쳐지면서 극화되게 된 것이다. 따라서 김이순은 이후 권진규에 대한 평가가 ‘비운의 천재적인 예술가’라는 맥락 속에서 권진규라는 예술가를 ‘신화하거나 감상적으로 바라보게 되었다’라고 평가한다.⁴⁵⁾

2. 해외미술계 진출 모색

권진규는 무사시노 미술학교 학창시절부터 프랑스 유학을 꿈꾸면서 붙어 수업을 들은 바 있다. 당시 스승이었던 시미즈 다카시가 프랑스에서 1923년부터 6년간 체류하면서 배웠던 스승인 부르텔, 그의 스승인 로댕의 조각을 강조했으므로 그 역시 프랑스 유학을 희망하였다. 하지만 1959년 귀국으로 인해 프랑스 유학에 대한 계획은 접었으나 1960년대 이후 영미권으로 해외진출을 희망하였다.⁴⁶⁾

권옥연이 1957년부터 1960년까지 프랑스에서 유학하고 돌아온 이후 지속적으로 1960년 제9회 파리 쉬르레알리즘전, 1965년 제8회 상파울로비엔날레를 비롯하여 필리핀, 일본 등지에서 전시를 개최했던 사실은 권진규를 자극하였다. 권옥연은 권진규에게 끊임없이 해외미술계 동향을 알려주었으며 앵포르멜 작품 경향에 대해서 구체적으로 이야기하기도 하였다. 권옥연은 1944년 무사시노미술대학의 전신

45) 김이순, 「한국현대조각에 있어서 권진규」, 『권진규전 국제학술행사 자료집』, 2009. 12. 22. p. 52.

46) 권진규의 제자 이선자는 1966년에 미국으로 유학갔으며 이후 그녀의 친구들이었던 남명자, 최경자 등이 모두 미국으로 유학가면서 그는 영어교재를 마련하여 독학으로 영어공부를 시작하였다.

인 데이고쿠미술학교(帝國美術學校) 양화과를 졸업한 이후 1965년에는 <염(念)>(1965) 작품이 도쿄국립근대미술관에 소장되었으며 1968년 일본 도쿄국립근대미술관의 한국현대회화전에 참여하였으므로 일본 미술계와의 교류가 활발하였다. 동향 출신 친척이자 같은 학교 동문으로서 권옥연은 권진규에게 해외 미술계를 소개하는 자극제로서 니혼바시 화랑 사장 고지마 데츠로(兒島徹郎)를 소개하였다. 고지마 사장은 1967년 권진규 아틀리에를 방문하였으며 이듬해 1968년 권진규의 일본 개인전이 개최되기에 이르렀다. 또한 프랑스에서 공부하고 귀국했던 평론가 유준상과의 친교관계를 유지하면서 유럽미술에 대한 정보를 듣게 되었다.

미국의 경우 제자 이선자가 1966년에 뉴욕으로 유학을 떠나면서 권진규 자신도 뉴욕에서의 전시를 희망하는 편지를 여러 차례 보냈으며 실제로 전시를 위한 작품 선정 및 사진촬영을 진행한 바 있다. 권진규가 접한 여러 해외소식을 통해 당시 뉴욕이 국제미술계의 용광로인 점을 파악하고 영어공부에 매진한 점 역시 흥미롭다. 그가 작품의 제목을 영어로 작명하기 시작한 것 역시 외국전시를 염두에 둔 준비과정이었다. 1960년대는 이미 많은 작가들이 유학을 희망하는 국가로서 미국을 선택하였으므로 권진규 역시 자연스럽게 프랑스보다는 이제 미국을 세계미술의 중심지로 인식하였던 것이다.⁴⁷⁾

무엇보다도 캐나다 전시는 1972년 하반기 개최예정을 목표로 하

47) 미국은 국제협력처, 한미재단, 아세아재단, 록펠러재단 등 여러 정부기관과 민간재단들의 주도하에 작가들을 위한 여러 지원제도를 추진한 바, 많은 작가들이 미국행을 선호하였다. 이수정, 「진동(Oscillation): 한국과 미국사이」, 『진동(Oscillation)』, (서울대학교 미술관, 2018), pp. 7-8, 재인용: 문교부의 통계에 의하면 1945년부터 1973년 말까지 해외유학을 허가받아 나간 유학생의 총수가 12,370명이었는데 그중 미국 유학생이 10,789명으로 압도적인 다수를 차지했다. 류영익 외, 『한국인의 대미의식:약사적으로 본 형성과정』, (민음사, 1994), p. 247.

여 세 번째 부인을 통해 구체적으로 진행되었으며 권진규는 이 전시에 기대한 바가 컸다. 따라서 전칠 <곡마단>, <그리스도의 십자가>, <망향자>, 목재 <불상>, 테라코타 <가사를 입은 자소상>, <마두>, <말>, <비구니>, <소녀의 얼굴>, <지원의 얼굴>⁴⁸⁾ 등 총 10점의 작품 이미지를 실은 영문 브로슈어 제작을 6월 23일부터 착수하였으나⁴⁹⁾ 전시는 브로슈어 제작 직후 무산되었다.(도판10) 이 전시를 위하여 캐나다의 처남에게 작품 9점을 보낸 것으로 알려져 있으나,⁵⁰⁾ 구체적인 목록은 알려진 바 없다. 다만 브로슈어의 작품이 현재 국내에 잔존하고 있으므로 브로슈어에 게재된 작품과는 다른 작품임이 확실하다.

권진규의 해외미술계 진출 희망은 주변 미술가들의 연이은 프랑스, 미국 등으로의 진출에 의한 단순한 자극이라기보다는 매우 이른 시기부터 시작되었으며 1970년대에 매우 구체적으로 진행되었다. 권진규는 독자적인 작품세계를 구축함으로써 해외에 대응하고자 하였지만 캐나다 전시의 불발로 인하여 아쉽게도 그의 시도는 더 이상 진전되지 못하였다. 전시개최의 무산을 인하여 권진규는 좌절하여 삶에 대한 비관적인 태도가 더욱 심화되었다.

48) 권진규는 당시 모든 작품은 국영문으로 표기하였다. <자소상 Priest>(*), <곡마단 Circus>, <그리스도의 십자가 Crucifixion>, <마두 Horse>, <마두 Horse>, <망향자 Homesickness>, <불상 Buddha Statue>, <비구니 Priestess>, <소녀의 얼굴 Bust Girl>, <지원의 얼굴 Bust 'Z'> (*) 이 작품은 <가사를 입은 자소상>으로 알려져 있다.

49) 박형국(주 16), p. 323.

50) 권옥연의 인터뷰에 따르면 두 번째 부인의 처남이 작품 9점을 캐나다에 가지고 갔다. 그러나 이 작품들이 권진규에게 반환되었다는 기록은 전무하다. 김은화 (주 32), p. 10.

III. 작품 분석

권진규의 재료사용에 대해서는 기존연구자들의 연구가 건칠, 석재, 테라코타에 한정되어 있다. 하지만 그러한 재료에 대한 분석은 매우 간헐적으로 진행되었으므로 본 논문에서는 그가 어떠한 배경과 관심에서 재료를 선택하고 사용하였는지, 나아가 작가 개인 너머 미술사적으로 어떠한 의미를 지니는지에 대하여 종합적으로 살펴보고자 한다. 재료의 분석에 이어서 남자인물상, 여인인물상, 종교조각, 동물조각 등을 소재를 유형별로 분석하고자 한다. 작업의 특성에 있어서 작업과정의 단계를 순차적으로 추적한다. 권진규가 어떻게 모델과 대상을 선택하고 모델링을 하는지, 어떻게 조형을 이루어가는지, 작품의 형태는 어떻게 반복되는지, 나아가 재료와 크기는 어떻게 변주되는 지를 고찰한다.

1. 재료

1.1. 석고

석고 재료는 권진규가 일본유학 시절부터 귀국 후에도 줄곧 사용했던 재료이다. 그는 작업에서 뿐만 아니라 부업으로 마네킹 인형 제작과 영화촬영소의 무대세트 제작을 통해서 석고를 이용하거나 혹은 틀을 이용한 작업에 있어 기술적으로 숙련되어 있었다. 권진규는 석고로 작품을 만들거나 혹은 테라코타의 원형 작품을 만드는 일에 있어서도 흙으로 빚는 작품만큼이나 정성스러운 자세로 완벽

하게 작업을 하였다. 그리하여 더 이상 수정이 필요 없을 정도로 정밀한 작업을 했다고 한다. 그는 석고를 이용하더라도 그 위에 착색하거나⁵¹⁾ 건칠을 덧입히는 방식으로 재료를 복합적으로 사용하기도 하였다. <도모>, <말>, <나부>(도판11), <조국>(도판5) 등 약 30점 정도 제작하였음이 확인된다.

권진규의 작품에서 가장 대표적인 방식은 형틀을 만들어서 진행한다는 점인데 이러한 제작방식의 장점은 하나의 틀을 이용하여 같은 형태를 여러 점으로 만들 수 있다는데 있다. 이를 위해 석고는 가장 기본재료였으며 석고 작품이외에도 테라코타와 건칠 작품의 대부분은 형틀을 이용하여 만든 작품이다. 2018년까지 잔존하고 있는 석고틀은 <소춘>(권진규기념사업회 소장), <애자>(내셔널 트러스트 소장)(도판12, 13, 14), <여인입상>(권진규기념사업회 소장) 등이다.

석고는 작품제작 이외에도 입체작품을 수리하거나 보강할 때도 많이 이용되었으며 특히 테라코타 부조 작품에서는 부분판을 연결하는 메움제로도 사용되었다. 석고와 성질이 유사한 재료로서 시멘트를 자주 사용하여 작품을 제작하였으나 시멘트 작품의 전시출품 여부는 확인되지 않는다. 그럼에도 불구하고 그는 석고를 비롯하여 시멘트, 점토, 테라코타 등 재료의 성질에 대하여 정확하게 인지하고 이를 작업에 적극적으로 활용하였다.

51) 석고에 착색하는 기법은 도모의 영향으로 볼 수 있다. 도모는 인터뷰에서 권진규가 1957년 이전에 만든 <도모>가 너무 예쁘게 만들어져서 맘에 안 들어서 새로 만든 <도모>의 표면에 회화과 출신인 도모로 하여금 표면의 채색을 알아서 하라고 맡겼다고 한다. 박형국, 「국립현대미술관 소장품 인터뷰 결과보고서」, 2010. 11. 22., p. 9.

1.2. 석재

권진규의 작품 중에서 석조가 지닌 중요성은 매우 크다. 일찍부터 자신의 예술세계를 가장 적절하게 보여줄 수 있는 재료와 방법을 부단히 찾은 결과이기 때문이다. 무사시노미술학교 과목 중에는 석조 수업은 부재하였으나 작가는 1951년 무사시노미술학교 3학년 때 석조를 시작하였는데 기치쵸지(吉祥寺)의 묘석가게에서 돌을 가져와 말을 제작하였다. 작가가 학풍과는 자신의 작업을 위하여 과감하게 돌을 사용하기 시작하였던 점에 대하여 스승인 시미즈 다카시가 탐탁지 않게 생각했음에도 불구하고 작가는 특히 그리스로마 조각에서부터 로댕, 부르델에 이르기까지 서구조각과 함께 중국석불 등 다방면으로 연구하였다. 무사시노 미술학교 시절 권진규의 석조작업은 다른 학생들에게 새로운 자극을 주게 되었고 본인을 비롯한 동급생과 후배들이 본격적으로 석조를 시작하게 된 동기를 제공하게 되었다.

특히 1951년 센나 히데오(仙名秀雄)와의 교토 여행 중 후지이제성 회유린관(藤井齊成會有鄰館)에 있는 중국석불을 실견한 뒤 센나에게 “돌을 갖고 싶다. 대륙의 돌을 갖고 싶다”라고 말하며 돌에 대한 관심을 드러냈다.⁵²⁾ 따라서 1952년부터 55년까지 니카텐에 출품했던 작품은 전부 석조작품이었으며 1958년 이치요우카이에 출품한 작품 5점 중 2점도 돌로 만든 작품이었다. 권진규가 당시 주로 썼던 재료는 주로 석질이 단단하지 않은 안산암이었는데 당시 일본학생들은 주로 대리석을 선호하였던 것과 전혀 달랐다.

52) 박형국(주 16), p. 309.

권진규가 일본 체류시절 제작했던 석조는 <기수>(1953년경), <도모(여인두상)>(1953-54년경), <마두>(1952년경), <마두>(1953년경), <마두>(1953년경, 제3회 니카텐 작품), <마두>(1955년), <마두>(1950년대 중반), <말>(1950년대 중반), <백주몽>(1952년), <뱀>(1954-55년경), <제목불명>(1953년경) 등 11점이 확인되나 그중 <마두>(제3회 니카텐 작품작), <말>, <백주몽>, 무사시노미술학교 졸업작품전에 출품했던 <제목불명> 등 4점은 현재 소재를 확인할 수 없다.

권진규는 석고나 테라코타 재료만큼이나 석재도 중요하게 생각하였으며 귀국 후에도 대리석과 화강암을 주로 사용하여 작품을 제작하였다. 권진규의 석조는 현재 22점 확인된다.

석조작업에 있어서 권진규의 가장 특징적인 태도는 돌 자체가 가진 양감을 최대한 보존하면서 조형한다는 점이다. 마츠모토 도오루(松本透)는 <기사(騎士)>(도판15)를 예로 들면서 직육면체의 돌덩어리 다섯 면을 기준으로 하여 기준면을 선각으로 깎아내는 행위를 최소화한 작품으로 서술하였다. 그는 이러한 조형태도가 “재료가 되는 돌과 거기에서 새겨져 나온 소녀와 말의 형태가 어디까지나 인간이 우위를 점하는 서양조각의 계보 상에서는 간단히 성립될 수 없는 일체화를 이루고 있다”⁵³⁾로 보았다. 그는 이러한 조형태도를 아르카이즘 혹은 프리미티즘을 비롯한 양괴에 대한 감상자의 능동적인 감상을 유도하는 근대적인 조형적 사고라고 분석하였다. 이때 권진규가 강조하는 조각의 구조란 이 작품에서 보듯이 네 개의 입면과 하나의 평면을 기준면으로 하여 조각적 양괴를 형성하는 방법을 통해 수직과 수평의 구조적 요소를 형성하게 되는 것이다.

53) 마츠모토 도오루(松本透), 「감정과 구조-권진규의 조각」, 『권진규전 국제미술행사자료집』, 2009. 12. 22., p. 39.

1.3. 목재

권진규의 목조작품은 일본에서 1955년경에 만든 <여인입상>, <보살입상>, <나무>등 3점과 귀국 후 제작한 <입산>(1964년), <배와 사람(망향)>(1965년, 신문회관 출판작), <우두>(1971년), <불상>(1971년 3월경), <불상>(1971년), <불상>(1971년 3월경), <두상>(1971년경) 등 7점으로 총 10점이 확인된다. 나무에서도 일본에서 제작한 나무는 배나무였으며, 한국에서 제작한 나무의 종류는 적송(赤松), 삼재(杉材) 등이다.

권진규는 한국에서도 나무재료를 이용하여 작업을 지속하였는데 1965년 개인전에서도 목조작품 <입산(入山)>(도판16) 등을 출품하였다. 1971년 권진규는 양산 통도사에서 불상 제작에 전념하였는데 그가 조카에게 보낸 편지에 삼불을 제작하여 완성해나가고 있다고 썼다.⁵⁴⁾ 당시 제작된 목조불상 중 <불상>은 국립중앙박물관에서 봤던 삼국시대에 제작된 <금동보살반가사유상>의 머리 부분과 고려 초기 제작된 <철조여래좌상>의 몸 부분을 참고하였다. <우두>는 적송을 사용해서 제작되었는데 예전에는 귀가 있었으나 지금은 없어졌다. 현재 남아있는 두상 중 유일한 목조작품인 <두상>(도판17)은 목 부

54) 권진규는 조카 허명희에게 보낸 편지에서 “통도사에는 암자가 13처나 있는데 수도암은 그 중에서도 말사(末寺)라 다 기우러지는데 아주 조용한데 사람도 안 오고 아주 공부하기 좋구나. 그래서 목 1불은 거의 다 파고, 목 2개 불을 팔 참인데 전일 부탁한 것(*)이 아직 미정이다. 일 중단하고 있네. 송부하였을 줄 믿으나 어찌되었는가. 혹시 서울공대에서 전화오면 절에 갔단 말은 말고 지금 좀 바빠서 수일 내에 나간다고 대답해주게” 라고 부탁하였다. 권진규, 「권진규가 허명희에게 보낸 편지」, 1971. 3. 7.

(*) 권진규는 1971년 2월 28일자 편지에서 조카 허명희에게 “한가지 부탁할 것은 내가 조각할 때 참고로 쓰던 영문 조각화집에서 이것(불상 이미지)있는 책에서 이 사진 한 장 뜯어서 봉투에다 동봉하여 보내주게” 라고 요청하였다. 권진규, 「권진규가 허명희에게 보낸 편지」, 1971. 2. 28.

분에 나무의 웅이를 없애지 않고 그대로 두었다. 이러한 사실에서 석조와 같이 나무가 지닌 원래의 성질과 형태를 자연스럽게 드러내고자 했던 권진규의 생각을 읽을 수 있다. 그런데 1968년과 1971년 전시에서는 목조작품 출품기록을 발견할 수 없기 때문에 그가 목조를 제작하더라도 완성작의 수준이 기대에 못 미쳤거나 다른 재료와 비교했을 때 중요도가 낮았을 것으로 짐작된다.

하지만 1972년 캐나다 전시용 브로슈어에서 목조 <불상> 작품이 확인되므로 그가 말년까지 지속적으로 목재에 대한 관심을 지속하고 있다는 사실을 알 수 있다.

1.4. 브론즈

권진규의 브론즈 작품은 현재 4점으로, 재일(在日)기간 동안 제작한 <남성입상>(1953년경), <청년>(1953년), <누드>(1954년경) 등 3점과 <명자>(1966년) 등이 남아있다.

<청년>(도판19)은 1950년대 초 무사시노미술학교에서 시미즈 다카시(清水多嘉示, 1897-1981) 교수에게 브론즈 제작기법과 서양조각의 리얼리즘 정신을 배웠던 흔적이 잘 살아있는 작품이다. 시미즈 다카시는 화가수업을 위해 프랑스로 건너간 1923년에 부르텔(E. A. Bourdelle)과 만난다. 이후 그는 부르텔의 아틀리에에서 조각을 배우게 되는데 사실적이면서도 조형의 구축성과 독창성을 강조한 부르텔의 영향과 더불어 자신만의 독자적인 영역을 확립하여 일본 근대 조각의 큰 족적을 남기게 되었다. 그는 현실을 직시하는 것만큼 전통을 중요하게 생각하였는데 이러한 그의 생각은 동서양을 초월하

여 조각의 기본에 대하여 충실하게 따르려는 것이었다. 이 작품은 정확한 데생에 근거한 구조와 조형을 추구했던 스승 시미즈 다카시의 영향이 보인다.

<명자>(도판19)는 귀국 후 1966년에 제작된 브론즈 작품이다. <명자>는 남명자⁵⁵⁾를 모델로 제작하였는데, 이 작품은 테라코타로 만든 <명자>와 같은 형으로 주조되었을 것으로 추정된다. 남명자는 당시에 권진규가 2점을 제작하여 그 중 1점은 작가가 가지고, 나머지 1점을 그녀에게 주었다고 회상하였다. 하지만 1960년대 이후 <명자> 이외의 다른 브론즈 작품은 현재까지 발견되지 않고 있다.

권진규가 당시 브론즈를 많이 제작하지 못했던 첫 번째 이유로는 브론즈 재료의 가격이 비쌌고 그와 더불어 브론즈 주조에 적합한 가마를 찾을 수 없었을 것으로 짐작된다. 이 점은 그가 1960년대 유행하던 철조 용접 조각을 전혀 제작하지 않았다는 점과도 연결된다. 철조 용접조각은 1960년대 한국조각의 중요한 부분을 차지하고 있으며 많은 작가들이 철조 용접조각을 제작하였다. 권진규는 그러한 사실을 모를 리 없었는데 왜 브론즈 주조를 더 이상 하지 않거나 철조 용접 조각을 제작하지 않았을까? 당시 브론즈 주조나 철조용접 수업을 제공했던 학교에서조차 장비는 철공소에서 사용하던 장비를 가지고 와서 작업을 했던 시절이었다. 그러므로 개인이 그러한 공업용 장비를 마련하는 것이 거의 불가능했었고, 권진규와 같이 학교에 소속되어 있지 않은 작가가 그러한 고가의 장비를 사용한다는 것이 불가능했기 때문이기도 하다.

두 번째 이유는 그의 독특한 작업방식에 기인한다. 그는 손으로

55) <명자>는 1965년 이선자의 소개로 만난 경기여자고등학교 47회 동문이자 서울대학교 음악대학 바이올린 전공 학생이었던 남명자(南明子)이다.

직접 작품을 만지면서 제작하는 방법을 선호하였다. 미완성처럼 보이는 표면의 거친 질감을 선호하였으며, 손으로 직접 만져보면서 돌을 깎고, 흙을 빚어 형태를 만들어 가는 촉각적인 감각을 중시했던 것이다. 따라서 그가 남긴 대부분의 작품들은 그러한 특성을 잘 드러내고 있다. 브론즈는 주조하면서 촉각으로 확인할 수 없어나 손으로 덧작업하는 것이 불가능하다. 그에 따라 권진규가 선호하던 재료가 아니었음을 알 수 있다.

그런데 앞서 언급한 4점 이외에도 상당수 브론즈 작품이 잔존하고 있는데 이 작품들은 사후복제(死後複製) 작품에 해당하는데 작가가 직접 제작한 것이 아니라 작가가 죽은 후에 작가의 의지와 상관없이 복제된 작품들이다. <지원의 얼굴> 이외의 많은 작품에서도 사후복제가 행해졌으며, 그 소재 또한 브론즈, 석고, 시멘트, 알루미늄 등 다양하다.(도판20)

당초 사후복제품은 유족과 지인들이 작가를 기념하고 잔존작품을 감상하기 위한 목적으로 제작하였으므로 대부분 유족 소유였다. 유족이나 지인의 의향에 따라 제작된 사후 복제작품은 100여점 정도이지만 그 이후 외부에 유통되기 시작하였으며 제 3자에 의해 복제되었다.⁵⁶⁾ 현재 브론즈 사후복제 작품은 저작권 계승자의 동의 없이 무단으로 제작된 2차, 3차 복제품 등이 존재하며 유통되고 있으며 무분별한 증식이 계속되고 있는 실정이다.⁵⁷⁾ 사후복제에 의한 혼란

56) 권진규 작품의 사후복제 제작은 1973년 작가 사후 직후부터 유족에 의해 시작되었음을 매제 허인욱의 수첩을 통해 알 수 있다. 유족은 처음에 작가의 후배인 다카노(高野)를 시작으로 하여 다카노 사후 또 다른 후배인 니시 마사아키(西正秋)에게까지 복제작품 제작을 의뢰하였고, 1980년대에는 프랑스 쉬스(Susse)에서 복제품을 제작하였다.

57) 노형석, 「조각거장 권진규 유명미술관 소장품 상당수 원작 아니다」, 『한겨레신문』, 2017.8. 23. 출처; <https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=028&aid=0002376958>, 2018. 11. 22.

은 작가 생전의 작품을 침해함은 물론, 권진규의 작품에 위조의혹 및 수준미달, 작품에 대한 가치평가 절하 등의 문제로 이어질 가능성이 있으므로 향후 별도의 연구가 필요한 상황이다.⁵⁸⁾

1.5 테라코타

테라코타(terra cotta)는 '구운 흙'이라는 뜻하며 점토로 형을 빚어 건조시킨 후 유약을 바르지 않고 초벌로 구운 도자기를 말한다. 흙이 주재료이므로 주변에서 구하기 쉽고, 가마에서 한번만 구우면 되므로 다른 재료에 비해 제작 과정이 쉬웠기 때문에 고대 메소포타미아 문명, 이집트, 중국문명 등에서 모두 제작될 정도였다.

권진규가 테라코타에 눈뜬 시점을 정확하게 알 수는 없으나 그는 흙을 빚어 형태를 만드는 것에 대한 감각을 일찍부터 깨우쳤다. 어린 시절 권진규는 그의 집 근처 반룡산 기슭 냇가에서 찰흙을 가지고와서 이런저런 것들을 만들었다고 한다.⁵⁹⁾

58) 사후복제의 문제점은 크게 두 가지로 꼽을 수 있다. 첫 번째로, 원작의 손상이다. 실리콘으로 형을 뜨는 과정에서 색이 탈색되거나 표면 덧칠이 박락되거나 혹은 작품의 예리한 부분들이 마모되었다. 두 번째로, 작품의 정통성 유무에 대한 의혹 시비이다. 비록 초기 사후제작이 유족 즉 저작권 계승자의 감리 하에 제작되었으나 그 이후 변경된 작품들은 예술적, 경제적 가치의 위계와 더불어 권진규 작품의 정통성에 의혹을 발생할 우려가 있다.

59) 권진규 이전 한국에서 테라코타로 조각작업을 남긴 조각가는 김정숙이다. <K양>(1952년, 테라코타)은 작가가 부산피난시절에 제작한 작품이다. 당시 작가는 박석호 등과 함께 부산 대한도자기회사(대한경질도기주식회사)에서 일하면서 필요한 재료를 구하기도 했다고 말한다. 김정숙, 『반달처럼 살다 날개 되어 날아간 예술가』(열화당, 2001), p. 41.

당시 대한경질도자기회사는 한국전쟁 직후 부산으로 피난 온 많은 미술가들에게 도자기에 그림을 그리는 일을 의뢰하였으며 주로 풍속화나 토속적인 한국 풍경의 핸드페인팅 도자기를 생산하였다. 박진희·박상준, 「한국전쟁기 부산에서의 미술계 재편과 전시공간, 『항도부산』 제 35호, 2018년 1월호, p.46; 출처 http://vod.busan.go.kr/data/ebook_050/library/ebook001/hangdobusan_35_2_parkjinhee.pdf, 2018. 9. 22.

권진규가 본격적으로 테라코타를 제작하기 시작한 시점은 1955년부터였다. 일본에서는 전후 재료가 여전히 부족한 상태에서 많은 작가들이 자신들이 원하는 작업을 위해서 적절한 재료를 자유롭게 찾던 시기였으며, 무사시노미술학교에서 강의를 하던 기노우치 요시의 자유로운 창작의지 역시 권진규에게 영향력을 미쳤다.⁶⁰⁾ 무사시노미술학교에서 실험적으로 가마를 만들어보기는 했으나 1955년 니가타현 시바타에 있는 도모의 친정을 들리게 되면서 점토로 작품을 제작하게 되었다. 도모의 집 근처에는 기와공장이 있어서 권진규는 그곳에 있는 가마에서 자신이 만든 <마두(馬頭)>와 <우두(牛頭)>를 굽게 된다. 이후 도쿄로 돌아와서도 테라코타에 대한 관심이 지속되었고 학교 작업실에 테라코타용 가마를 설치하여 작은 작품들을 제작하였다.

한국에 돌아온 후 권진규는 이천도자기 공장에서 테라코타 작품을 구워 제작하는데 본격적으로 테라코타를 제작하게 된 계기는 1964년 가마를 크게 개축하면서부터였다. 흙은 주변에서 채집하여 사용하기도 했으나 1968년 니혼바시 화랑 개인전에 출품할 작품을

60) ‘일본근현대조각에서 전쟁으로 인하여 금속부족으로 인하여 재료를 다양하게 사용할 수 없었고 예술가들조차 징집하여 조각가들의 창작활동에 제약이 있었다. 전후 사상통제가 없어지고 표현의 자유가 다시 보장됨에 따라 돌, 금속, 시멘트, 나무 등 작가의 창조력과 일치되는 것이면 모든 소재를 융합하여 나갔다. 주제에 있어서는 휴머니즘이 부활하였고 독특한 표현을 보여주는 작품이 많이 제작되었다. 그럼에도 불구하고 브론즈제작이 어려웠으므로 부차적으로 점토(테라코타도 그 중 하나)로 독자적인 작품으로 개척해 나가는 일도 행해졌다. 소재가 점토이므로 성격 묘사적인 인물상 대신 조형적인 인체표현도 가능해진 것이다. 몸을 과감하게 구부러뜨린 포즈의 전신상도 제작되게 되었다. 따라서 테라코타에서 하나의 경지를 연 것이 기노우치 요시이다. 그는 전후 일본도조회의 한 시기를 장식한 인물이다. 그는 아르카딕기의 그리스 고대미술에 대한 관심으로 테라코타 기법에 임했다. 사실적인 기법을 취하여 탈(脫)로망의 의지로 엿보인다. 大瀧英征, 「‘彫刻’と‘塑像’そして‘陶彫’へ」, 日本陶彫會; 출처 <http://www.nihontouchoukai.org/history02.html>

제작할 때는 좋은 재료를 사용하기도 하였다. 일본에서 첫 개인전이었으므로 권진규는 이 전시를 매우 중요하게 생각했고 이 때 출품된 작품의 대부분은 테라코타였다는 점에서 권진규에게 테라코타라는 재료와 소성방법이 얼마나 중요했는지를 짐작할 수 있다.

권진규는 아틀리에에 만들어 놓은 크고 작은 두 개의 가마 덕분에 1960년대 후반부터 1970년대 초반까지 점토를 이용하여 다양한 주제로 테라코타를 제작하였다. 자신의 작품뿐만 아니라 승례문 지붕의 잡상(雜像)이나 신라토기를 높게 평가하여 모작(模作)을 만들기도 하였고 신라시대 귀면와를 따라 만든 기념품도 만들어 판매하였다. 또한 형태에 있어서도 입체뿐만 아니라 부조 작품까지 제작하였다. 부조 작품은 전체 형태를 작은 판으로 나누어 굽는 방식이므로 어렵지 않았으나 입체작품은 작품의 크기, 내부 점토의 밀도 등에 따라 완전하게 내부까지 구워지기가 힘들었다. 완전하게 구워지지 않으면 내부와 외부의 흙이 분리되거나, 갈라지거나, 혹은 형태가 무너져 내리는 문제가 발생하였다. 따라서 현재 현존하는 가장 큰 사이즈의 작품은 <마두>(1967년, 삼성미술관 리움 소장)인데 높이 47cm, 너비 62.5cm, 깊이 30cm 정도이다.(도판21)

권진규는 테라코타의 소성원리를 정확하게 이해하고 이를 작품에 반영하고자 하였다. 예를 들어 다 구워진 후 온도를 급격하게 낮추거나 혹은 열기가 남아있는 시점에 색을 칠하여 작품의 겉면에 나타나는 미묘한 색채변화를 이끌어내었다. 붉은 색을 나타내는 산화철과 검은색을 나타내는 먹이 주로 사용되었는데 이러한 단색의 작품 이외에도 흙의 고유한 색감을 살리거나 혹은 굽는 과정 중에서 자연스럽게 짙은 반점이 생긴 작품도 발견된다. 또한 <스카프를 멘 여자>와 같이 눈동자, 눈썹, 입술, 머리카락, 스카프 등을 구분해서

채색한 작품도 있다.(도판22)

권진규는 테라코타가 지닌 재료의 내구성과 역사성을 중요시 여겨 주된 작업으로 생각하였다.

“돌도 썩고 브론즈도 썩으나 고대의 부장품이었던 테라코타는 아이러니컬하게도 잘 썩지 않습니다. 세계최고의 테라코타는 1만년 전 것이 있지요. 작가로서 재미있다면 불장난에서 오는 우연성을 작품에서 기대할 수 있다는 점과 브론즈 같이 결정적인 순간에 만 사람(끝손질하는 사람)에게로 가는 게 없다는 점입니다.”⁶¹⁾

권진규가 테라코타에 전념했던 이유는 실질적인 문제도 고려되었을 것으로 짐작된다. 테라코타가 흙을 주재료로 하고 있어 재료비가 비교적 저렴하고, 제작방식에 있어서도 형태를 수정하거나 추가하는데 있어서도 쉽다는 점도 무시할 수 없는 부분이다.

테라코타 작품은 잔존작품이 총 200여점에 달할 정도로 많이 제작되었는데 그 중요성은 수적으로 많은 작품을 제작했다는 점에 때문이 아니라 권진규가 테라코타 재료에 대하여 자부심을 가지고 있다는데서 찾을 수 있다. 예를 들어 1967년 권진규는 유준상의 소개로 서라벌예대 학생 이순아를 만나게 되는데 이때 건넸던 명함에 ‘테라코타 권진규’라고 적혀 있었으며⁶²⁾ 이를 통해 그가 당시 얼마나 테라코타를 소개하는 데 적극적이었는지를 알 수 있다. 더욱이 자신의 정체성을 조각가들과 다른 예술가로서 자리매김하고자 하였음을 알 수 있다. 그에게 테라코타가 가장 중요한 작업이었던 만큼 자살을 준비하면서 자신의 신변을 정리할 때 테라코타용 가마를 제

61) 「건칠전 준비중인 조각가 권진규씨」(주1)

62) 박형국(주 16), p. 316.

일 먼저 없었다.

1.6. 건칠

건칠(乾漆)은 모시나 삼베를 바탕으로 옷칠을 입히는 기법이다. 방법에 따라서는 탈건칠(脫乾漆), 목심건칠(木心乾漆), 목조건칠(木造乾漆)로 나뉘는데 주로 식기류나 불상제작기법으로 사용되었다. 한국 근현대미술사에서 건칠을 재료로 한 미술작품은 1930-1940년대 강창원의 공예작품을 시작으로 하여 등장하였다. 1940년대 이후 1970년대 권진규가 사망하기 전까지 건칠이 재료로서 사용된 작품들은 1949년 제1회 대한민국전람회(이하 국전) 공예분야에서 박철주의 건칠화병(문교부 장관상 수상), 1958년 국전에서 김태원의 건칠화병(특선), 1974년 김명산의 건칠화병팔각(입선) 등이 있다. 특히 1960년 제1회 앙가쥬망 전시에 출품된 황용엽의 작품에 대한 비평에서 “발상의 방법에 아무런 ‘오리지널리티’가 없어 캔버스의 전체의 기술적인 감축이 건칠과 같이 무미건조가 되고 말았다”⁶³⁾라고 언급된 바, 당시로서는 건칠에 대한 전반적인 인상이 작가의 붓질이 드러나지 않는 표면이 매끄러운 기법으로 인식되고 있었음을 알 수 있다.

이렇듯 건칠 재료는 1970년대 이르기까지 주로 공예분야에서 다루어진 재료였으며 조각, 회화 작품에서 사용된 적은 전혀 없었다. 이러한 한정된 분야에서 사용되었던 건칠 재료와 기법을 권진규는 과감하게 조각에 적용하였던 것이다.

권진규가 1969년 말부터 건칠작품을 제작했다고 알려져 있지만,

63) 한일자, 「제1회 앙가쥬망전 현실과 자기와의 굴절」, 『경향신문』, 1961. 9. 28. 4면

사실 건칠에 관심을 가진 시기는 재일(在日)시기부터였다. 그는 1957년부터 1959년까지 노바(NOVA) 마네킹사에서 마네킹 제작 아르바이트를 할 때 부인 도모와 함께 마네킹 틀을 이용해서 건칠을 연습했다고 한다.(도판23) 당시 일본에서는 권진규의 스승인 시미즈 다카시와 함께 프랑스에서 조각을 공부했던 야마모토 토요이치(山本豊市, 1899-1987)가 1957년 개인전에 출품한 모든 작품이 건칠이었으며 이를 계기로 1958년 문부대신상(文部大臣賞)을 수상하였다. 권진규는 아마도 야마모토의 전시를 보았을 것으로 추정되며 건칠에 대한 연구가 이 시기부터 시작되었을 것으로 짐작된다.⁶⁴⁾

귀국 후 권진규는 1966년 건칠상을 제작하기 위해 일본에서 살고 있던 제자 이선자의 오빠에게 건칠재료를 구해달라는 요청하기도 하였다. 이후 건칠은 1969년 말부터 본격적으로 제작되기 시작하였다. 1970년에 <그리스도의 십자가>(도판24), <비구니> 등을 제작하였고 1971년 명동화랑 초대전에 테라코타 24점, 석조 3점과 함께 건칠 11점을 출품할 정도로 많이 제작하였다.

건칠 제작에 있어 가장 좋은 조건이 온습도가 높은 기후환경이었으므로 권진규는 건칠을 주로 여름에 제작하였다. 작품의 표면에 오래된 느낌을 강조하기 위하여 표면을 마무리하지 않거나 기와를 뽕은 가루를 덧붙이기도 하였다. 그는 하나의 틀을 이용하여 여러 점의 테라코타 작품을 제작하였고 나중에 건칠작품을 제작하였다. 건칠작품은 제작과정에서 틀이 더 이상 사용할 수 없을 정도로 망가지므로 더 이상 같은 형태의 작품을 제작할 수 없었다. 그러므로 건칠작품은 단 1점의 작품만이 존재할 뿐이다. 석고틀을 이용해서 원

64) 임석규, 「권진규의 건칠기법」, 『권진규전 국제학술행사 자료집』, 2009. 12. 22. pp. 13-14.

형을 만든 뒤 거기에 칠과 천을 덧붙이는 방법은 현대적으로 변모된 기법으로 보이는데 권진규는 특히 석고의 외형을 제거한 뒤 표면에 남아있는 석고나 이형제의 흔적을 작품의 질감으로 그대로 끌어들이었다. 접착제로는 맥칠(칠과 밀가루 등의 전분을 섞은 접착제)에 기와가루를 섞은 것으로 추정되며 마포를 일부러 겹쳐 붙이지 않은 것도 있다. 기와가루를 이용함으로써 거칠고 울퉁불퉁한 표면을 만들어 내었다. 따라서 권진규는 우연하게 생길 수 있는 표면효과를 작품의 부분으로 남김과 동시에 마무리 작업을 하지 않았다.

권진규가 건칠을 제작했던 이유는 건칠 역시 테라코타와 마찬가지로 내구성이 강한 재료였다. 석고원형의 형태를 잘 살리고 또한 테라코타와 같이 영원불멸한 존재로서 남기고자 한 그의 희망이 반영되어 있는 것이다. 또 다른 이유는 권진규의 건강과 연관있을 것으로 추정된다. 1970년대 말 그는 건강이 좋지 않게 되어 고단한 석고와 흙 작업 대신 테라코타의 원형 석고틀을 그대로 사용할 수 있고 동시에 체력적 노동이 비교적 덜한 건칠을 택하였을 것으로 짐작된다.

<말>(도판25)은 건칠로 제작된 작품이다. 권진규는 영원한 생명을 지닌 작품을 만들어내기를 원했으며 고대 고분의 부장품 중에서 테라코타와 칠기류가 오랫동안 남아있음에 주목하였다. 하지만 그는 고대건칠기법을 현대조각기법과 결부시켜 자신만의 건칠기법을 만들어내었다. 먼저 소조상으로부터 석고로 외형을 뜯 뒤 그 석고 외형의 내면에 칠과 포를 덧붙이는 방법으로 건칠상을 제작하였다. 그 결과 이 작품에서 보듯 세부표현이 잘 살아난 작품을 완성할 수 있었다.⁶⁵⁾

65) 이 작품은 1971년 권진규의 제 3회 개인전 《Terra Cotta: 건칠》전의 포스터와

<두상>(도판26)은 1972년에 제작된 작품으로서 일종의 자소상에 해당한다. 그런데 이 작품은 석고로 만든 두상 위에 건칠을 씌웠는데 권진규가 건칠을 조각에 응용하여 형틀 위에 삼베천을 겹겹이 발라서 말리는 방식을 그대로 보여주고 있다. 건칠 작업이 완료되면 형틀은 자연스럽게 없어지는데 이 작품에는 아직 석고가 남아있어 작품의 제작과정을 그대로 보여주는, 일종의 미완성작품으로 볼 수 있다. 권진규가 1973년에는 거의 작품제작을 하지 않았다는 점에서 건칠로서는 생애 거의 마지막 작품 중에 속한다.⁶⁶⁾

권진규는 1972년 3월경 ‘예술적 산보, 노실(爐室)의 천사를 작업하며 읊는 봄, 봄’이라는 시에서 말년의 건칠 작업에 대해서 언급하였다. 병색이 완연했던 그는 육체적, 정신적 고통을 겨울철 고독한 작가의 작업실에서 극복하고 새로운 봄을 기다리는 희망의 메시지를 던진다. 작가의 작업을 ‘아무도 눈여겨보지 않는 건칠’이라는 표현은 외로운 작업세계를 강조함과 동시에 다른 작가와는 차별화된 작업에 대한 자부심을 상징하고 있다.⁶⁷⁾

브로슈어의 대표이미지로 사용되었다.

66) 제자였던 김소춘은 1971년 11월까지 작업실에 있었는데 이 작품을 못 봤다고 한다. 박형국, 「국립현대미술관 소장품 인터뷰 결과보고서」, 2010. 2. 25., p. 1.

67) ‘절지(折枝)여도 포절(抱節)하리다. 포절 끝에 고사(枯死)하리라

나뭇가지가 바람에 꺾이는 겨울날의 밤.

마디는 마냥 굵어지고 봄의 꽃순을 잉태한다.

나무들이 합창할 때 향유가지들은 속곳을 내던진 여자같이 분수를 몰랐고 불타는 숯덩어리처럼 마냥 타오르다가 점점이 까맣게 삭는다.

허영과 종교로 분식한 모델, 그 모델의 면피를 나폴 나폴 벗기면서 진흙을 발라야 한다. 두툼한 입술에서 욕정을 도려내고 정화수로 뱀같은 눈언저리를 닦아 내야겠다. 모가지의 길이가 몇 치쯤 아쉽다. 송곳으로 찔러보아도 피가 솟아나올 것 같지 않다.

전신이 니승(尼僧)이 아니라 해도 좋다.

전신이 수녀(修女)가 아니라 해도 좋다.

지금은 호적에 올라 있지 않아도,

지금은 이부종사(二夫從事)할지어도,

진흙을 씌워서 나의 노실(爐室)에 화장(火葬)하면 그 어느 것은 회개승화(悔改昇華)하여 천사처럼 나타나는 실존을 나는 어루만진다.

2. 소재

2.1. 남자인물상

2.1.1. 남자입상

권진규의 남자인물상은 1950년대 초반부터 말년에 이르기까지 제작되었던 주제이지만 전신상은 많지 않다. 유학시절 제작한 브론즈 작품인 <남자입상>(도판 27)과 <청년>(도판 18)은 권진규 특유의 작품정보다는 정확한 데생에 근거한 구조와 조형을 추구했던 스승 시미즈 다카시의 영향이 보인다. 시미즈 다카시는 부르델의 아틀리에에서 조각을 배우게 되면서 사실적이면서도 조형의 구축성과 독창성을 강조한 부르델의 영향과 더불어 자신만의 독자적인 영역을 확립하여 귀국 후 일본 근대조각의 큰 족적을 남기게 되었다. 그는 무사시노미술학교에서 학생들에게 정확한 데생을 기반으로 하여 조각의 기본조건으로서 콤포지션(구성)과 컨스트럭션(조립)에 관하여 강조하였고 미술해부학을 공부하도록 이끌었다.⁶⁸⁾ 그는 학생들에게 자

어는 해 봄, 이국의 하늘 아래서 다시 만날 때까지를 기약하던 그 사람이 어느 해 가을에 바보소리와 함께 흐느껴 사라져 갔고 이제 오늘은 필부고자(匹夫孤子)로 진흙 속에 묻혀있다. 옛적에는 기식(寄食)할 왕도 있었거늘 이제는 그러한 왕들도 없다.

漂泊流轉(표박류전)이 미의 피안길이 아니기를, 운명이 비극의 서설이 아니기를 바라는 나머지 생존하는 자의 최소한의 주장이 용서되기를...

어느 착난자(錯亂者)의 영상에서 진실의 편린이 투영되었을 적에 적이 평상자(平常者)는 자기자체를 의심한다.

진실의 힘의 함수관계는 역사가 풀이한다. 그릇된 증언은 주식거래소에서 이루어지고 사랑과 미는 그 동반자에게 안겨주어야 한다.

아무도 눈여겨보지 않는 건칠을 되풀이 하면서 오늘도 봄을 기다린다.

까막까치가 꿈의 청조(靑鳥)를 닮아 하늘로 날아 보내겠다는 것이다

권진규, 『예술적 산보, 노실(노실)의 천사를 작업하며 읊는 봄, 봄』, 『조선일보』, 1972. 3. 3.

68) 박형국(주 26), pp. 128-129.

신의 교육이념에 대해 다음과 같이 말한다.

“전통적인 것을 개념적인 아카데미이라고 생각하기 쉬운데, 나는 자신을 순수하게 할 수 있는 작가의 태도를, 전통적인 태도라고 생각한다. ...
상기된 모방이나 개념적인 지식에 저항하여 순수한 자신의 장점을 항상 느낄 수 있는 태도를 교육하지 않으면 안 된다. ‘진정한 리얼리즘의 공부를 하는 것’ 이상이 나의 교육에 대한 신념이며, 본교 조각과의 방향이기도 하다.”⁶⁹⁾

<청년> 역시 1950년대 초 무사시노미술학교에서 시미즈 다카시 교수에게 브론즈 제작기법과 서양조각의 정신을 배웠던 흔적이 잘 살아있는 작품이다.

권진규의 또 다른 남자입상 작품 중 대표작품은 등신대 크기의 입상 <조국>(도판 5)이다. 이 작품은 신문회관에 출품되었는데 흑백 사진으로 남아있는 전시장면과 아틀리에에서의 사진으로 짐작하면 석고로 제작된 작품이다. 이 작품은 로댕(Rodin)의 <피에르 드 위상 Pierre De Wiessant>(도판28)과 유사한데 척추를 좀 더 편 상태로 수직구조가 두드러진 작품이다. 하지만 실물이 남아있지 않으므로⁷⁰⁾ 1960년대 중반 이후 두상을 제외한 남자 인물상의 잔존작품을 확인할 수 없는 한계가 있다. 1960년대 중반 이후 남자인물상 중 입상을 적게 제작했던 상황 속에서 이 작품은 여인입상만큼이나 건장한 남성의 근육이 잘 살아있는 사실적인 표현이 두드러진다. 하지만 이 이후로 등신대의 남자입상은 더 이상 보이지 않는다. 권진규가 남자

69) 박형국(주 26), p.129, 재인용 『무사시노미술』, (동경: 무사시노미술대학, 1957), 23호(1957. 2. 1.)

70) 1972년 8월 20일 <조국> 작품을 밖으로 내보내어 일부러 비를 맞춤으로써 작품을 파기하였다. 박형국 (주 16), pp. 323.

인물상 특히 입상을 적게 제작했던 이유는 아마도 남자 모델을 구하기 어려웠던 탓도 있을 것이며, 1960년대 이후 관심이 자소상으로 옮겨졌기 때문이다. 또한 그는 대형 공공기념물 제작을 희망하였으나 이마저도 여의치 않으면서 입상은 거의 제작되지 않았다.⁷¹⁾

2.1.2. 자소상

권진규가 자소상을 만들기 시작한 시점이 정확하게 언제부터인지는 알 수 없으나 남아있는 드로잉을 통해서 이미 1950년대 초반부터 자소상에 대한 관심을 두고 있음을 알 수 있다.⁷²⁾ 예술가들이 초상들을 제작하는 근본적인 태도는 사실 모델의 외양뿐만 아니라 내면세계에 이르기까지 모델을 바라보는 시선 너머 자신을 바라보는 것이다. 권진규는 자소상을 일찍이 1950년대 중반부터 제작하였으며

71) 권진규는 등신대를 비롯한 대형조각을 제작하기 위하여 2년에 걸쳐 아틀리에를 직접 마련하였다. 2층과 1층 구석에는 소품을 정리보관할 수 있는 수장대를 직접 제작하였고, 대형조각 제작이 용이하도록 지붕이 높은 구조로 지었으나 대형공공기념 조각물 제작은 끝내 실현되지 못하였다. 1972년 동국대학교 문명대 교수를 중심으로 하여 장충단 공원의 사명대사 동상이 추진되면서 작품의뢰를 받았으나 그 역시 취소되었다. 박형국(주 16), p. 323.

72) 한국근대미술에 있어서 회화 부분에서는 자화상이 많이 제작되었다. 특히 도쿄 미술학교 졸업작품으로 자화상이 필수적으로 제작되었던 만큼 화가들은 자화상의 개념에 대해 확실하게 인지하고 인격, 정신성을 작품을 통해 표출하고자 노력하였다. 근대 화가들은 사회적으로는 인정받지 못했으나 스스로 미술가로서의 자의식을 작품을 통해 표현하고자 하였다. 또한 미술가로서 직업의식, 신념, 자부심 역시 작품에 나타내었다. 이쾌대는 여기에 현실을 극복하려는 강건한 이미지의 미술가로 자신을 표현하였다. <자화상>이나 <두루마기를 입은 자화상>(1948-1949년, 캔버스에 유채)에서 팔레트를 들고 있는 모습을 통해 자신감에 차 있는 화가로서 자신의 모습을 다루었다. 권진규는 적어도 두 점의 자화상 중 한 점은 보았을 것이며 권진규가 일본으로 건너간 이후 제작된 <두루마기를 입은 자화상>의 경우는 작품의 준비과정을 보았거나 혹은 작품제작을 위한 이쾌대의 아이디어를 들었던 것으로 짐작된다. 그의 드로잉 자화상들이 정면향을 취하고 있으면서 강렬한 인상을 주고 있다는 점으로 인해 권진규의 작품에 대한 이쾌대의 영향이 간과되어서는 안 될 것이다.

작고하기 전까지 조각, 회화, 드로잉 등에 있어서 자소상으로 추정되는 작품은 20여점에 달한다.(도판29)

수많은 인물상을 제작하였음에도 불구하고 권진규는 자신의 모습을 가장 많이 다루었다. 그는 모델과 작가와의 관계를 ‘모델+작가=작품’이라고 설명한다. 그는 모델의 내적 세계를 투영하여 작품에 담고자 하였으므로 모델에 대하여 자신이 잘 아는 만큼 작품을 더 잘 만들 수 있었을 것이다. 그러므로 그에게 있어 자신을 모델로 삼아 작품에 몰입할 수 있었다.

먼저 1950년대 작품을 살펴보면 1958년 ‘무사시노 미술’ 30주년 기념으로 조각과 출신의 우수한 학생 2명이 선정될 때 권진규가 포함되어 자소상인 <두상>이 게재되었고 이치요우카이(一陽會)에 출품한 작품 중에도 자소상의 <두상>(도판30)이 선정되었다. 따라서 권진규는 이 작품에 대해 특히 중요하게 생각하였으므로 1965년 신문회관 개인전, 1968년 니혼바시 화랑 개인전, 1971년 명동화랑 전시회 모두 출품되었으며, 1965년 신문회관 개인전의 포스터 이미지로 사용하였다. 또한 서울대학교 시간강사 지원이력서에 자신의 대표작이라고 쓰기도 하였다.⁷³⁾ 이 작품은 1972년 제자 김정제에게 “내 자식을 잘 돌봐 달라”면서 뒷면에 자신의 이름과 김정제의 이름을 써서 선물로 주었다.⁷⁴⁾

그런데 이 작품은 다른 원형틀에서 제작된, 유사한 형태의 마스크가 있다. 유사한 형태의 한 점은 1958년 이치요우카이에 출품되었으며 <자소상>(도판31)은 석고로 만든 <두상>(도판32)와 함께 무사시

73) 「권진규 자필 이력서」, 국립현대미술관 권진규 아카이브

74) “김정제씨 말로는 마지막에 ‘가지고 싶은 작품이 있냐?’고 물어보신 다음, 돌아가시기 직전에 ‘이게 내가 제일 아끼는 작품’이라고 ‘이걸 가져가’라고 하더라고요”, 박형국(주 66), p. 14.

노미술학교 시절 절친했던 화가 도시마 야스마사(戸嶋靖昌)에게 선물로 주었다. 도시마는 권진규를 회고하기를 “원시의 숨결을 담고자 하였으며, 야성을 지닌 진정한 용기를 가진 사람”으로서 기억하고 있다.⁷⁵⁾ 그는 권진규를 예술적 영감을 주는 뛰어난 예술가로 손꼽을 정도로 높이 평가하면서 이 작품과 또 다른 한 점을 자신의 작업실에서 오랫동안 간직하였다.

권진규가 1960년대 중반부터 다시 남자 인물상을 많이 제작했다는 사실은 주목할 만하다. 이때는 여인상을 집중적으로 제작하던 시기였다. 그가 자소상에는 일본 이름인 <곤스케>, <자소상> 등의 제목을 붙이는 경우가 있으나 상당수 많은 남자 두상에 제목을 명명하지는 않았다. 하지만 제목의 유무에 개의치 않고 남자두상을 비교해보면 넓게 발달한 이마, 굳게 다문 입술, 각진 턱 등이 동일하게 나타나는 해부학적 특징이므로 남자두상은 전반적으로 자소상의 연작으로 간주된다.

그러한 점에서 권진규가 자신의 모습을 많이 조각과 스케치로 남겼다는 점, 그리고 1965년 전 첫 개인전 포스터에 자소상을 전면으로 내세웠다는 점, 마지막으로 서울대학교 시간강사 지원 이력서에 대표작으로서 <두상>을 꼽고 있다는 사실은 그가 자신을 표현수단이자 연구대상으로 삼고 있었음을 알 수 있다. 또한 무엇보다도 자소상을 통해 자신의 작품관(作品觀)을 펼쳤다고 생각된다. 강렬한 눈빛과 사실적인 얼굴표현은 자신의 존재를 확인하고 있음을 알 수 있는데 이는 자신의 정체성에 대한 예술적 확언이라고 간주된다.

그런데 1968년 니혼바시 화랑 전시 이후 제작된 자소상 작품에

75) 시교 소슈, 「도시마 야스마사는 이렇게 말했다」, 『권진규』, (東京, 서울: 도쿄국립근대미술관, 무사시노미술대학미술자료도서관, 한국국립현대미술관, 2009), p. 303.

두 가지 변화가 나타났다. 첫 번째로 머리카락 표현이 사라지고 있다는 점이며 두 번째로는 비구상의 모습에 자신의 얼굴을 중첩시켜 표현했다는 점이다. 전자의 경우 머리카락 표현이 생략된 여인두상과 여인흉상과의 형태를 같이하면서 얼굴 표현 그 자체에 집중하도록 이끈다. 두 번째로 자신의 모습을 점차 승려의 모습으로 처리한 점은 그가 예술을 통해 무언가를 갈구하는 구도자의 태도를 반영한 것이다.

<곤스케(權助)>(도판33)는 ‘곤스케’라는 일제 강점기 작가의 일본 이름에서 비롯되었는데 머리카락을 표현하지 않아 얼굴이 두드러지게 강조된다. 평소 다른 모델에게 고개를 약간 들고 있으라고 했던 그의 말처럼 그 자신이 고개를 유달리 들고 위로 턱을 들고 있는 모습으로서 무엇인가를 갈망하는 시선을 담고 있다. 눈길을 위로 향하는 행위는 ‘숭고한 정신으로 참회하거나 하늘이나 신과의 접촉을 표현하는 표상이며 깊은 영성과 관계가 있는 것’으로 해석될 수 있다.⁷⁶⁾ 특이하게도 이 작품에서 귀는 비례가 맞지 않을 정도로 크게 표현되었는데 다른 여인두상과 여인흉상에서 귀를 많이 생략했다는 사실을 감안하면 귀를 표현한 것 자체가 작품의 새로운 변화를 예고하고 있는 듯하다.

자소상과 승형(僧形)의 복합 형태로서는 가장 대표적으로 <자소상>⁷⁷⁾(도판34)을 꼽을 수 있다. 이 작품은 삭발한 모습의 장삼을 걸치고 있는 자소상인데 관조적이고 초월적인 세계에 대한 작가의 동

76) 문국진, 『표정과 심리의 해부』, (미진사, 2007), p. 114.

77) <자소상>의 제목은 권진규의 1972년 캐나다 전시용 카탈로그에 표기된 제목을 따른다. 하지만 그의 수많은 자소상과 구별하기 위하여 작가 사후 <가사를 입은 자소상>라는 제목으로 많이 불리어졌다. 이 작품은 1972년 2월 고려대학교박물관 현대미술실 개막식에 전시되었는데 이 전시를 보고 난 후 권진규는 자결하였다.

경과 자의식을 드러내고 있다. 최태만은 권진규의 비범함을 추구하는 태도, 즉 극단적인 금욕주의에서 이 작품이 비롯되었다고 분석한다. 그는 이 작품에서 “이집트의 조각에서 발견할 수 있는 영원불멸의 부동성과 정면성이 살아나고 있음”을 발견하고 “종교적 고행에 가까운 이러한 상태는 육체를 학대함으로써 정신의 승리를 갈망한 미켈란젤로의 <최후의 심판>에 나타나는 자화상처럼 신플라톤주의의 영혼불멸사상과도 맞닿아있다”고 분석한다.⁷⁸⁾ 또한 “자아의 내면 세계로 향하는 깊은 성찰”을 보여줌과 동시에 “한국전쟁 중 한국미술계를 풍미했던 실존주의와도 연관된다”⁷⁹⁾고 분석하였다.

권진규는 흉상 이외에도 마스크도 제작하였다. 데드마스크의 형식을 취하고 있는 두상은 삶과 내세의 중간지점에서 인간의 영혼을 끌어내는 마력을 드러낸다. 현재 그의 자소상은 20여점, 드로잉은 10여점 남아있다. 권진규는 자소상과 자각상을 통해서 자신의 존재를 예술가로서 뿐만 아니라 한 사람의 인간으로서도 바라보고자 하였다. 작품을 제작하는 미술가의 모습으로서 작품에 자신을 담아내기보다는 오히려 자신의 존재에 대하여 성찰하고 연구하며, 물음을 던지는 듯 얼굴이 중점적으로 표현된 권진규의 작품은 세속과 타협하지 않으려는 고고한 삶의 자세를 반영하고 있다.

2.2 여인인물상

78) 최태만, 「고독한 은둔자 권진규」, 『한국현대조각사 연구』(아트북스, 2007), pp. 449-450.

79) 최태만은 이러한 자소상이 전쟁 중 한국예술계의 실존주의 영향과도 연관되어 “장용학의 『요한시집』이나 『원형의 전설』 등의 소설에서 볼 수 있는 출구 없는 세계, 부조리한 현실에 대한 심리적 위축에 기인한 자학에 가까운 자기조명, 자의식의 심연 속으로의 한없는 침잠과도 같은 상태를 그의 작품에서 발견할 수 있는 것이다” 라고 평가하였다. 최태만(주 78), p. 450.

2.2.1. 여인입상

권진규는 여인입상을 일본유학시기부터 많이 제작하였으며 대략 10여점 정도 확인된다. 여인입상은 대학시기부터 많이 제작하였는데 두드러진 양감과 안정적인 구조가 특징적이다. 불상 도상과 복합적으로 조합한 여인입상까지 포함하면 다양한 형태의 여인입상을 제작하였음을 알 수 있다.

1953년경 무사시노미술학교 졸업작품 제출용으로 제작된 <나부> (도판11)는 권진규의 현존작품 중에 유일하게 등신대 크기의 작품이다.⁸⁰⁾ 풍만한 여체를 강조하는 가운데 여체의 성징(性徵)중 특히 자궁을 강조하기 위하여 배 부분의 양감이 더욱 두드러지게 표현되어 있다. 이 작품의 특징은 보는 각도에 따라 다양한 양감을 느낄 수 있도록 한 점이다. 콘트라포스토(contraposto) 자세를 바탕으로 머리, 어깨, 둔부의 유기적인 움직임이 잘 살아나 있으며 왼쪽으로 향한 시선처리 역시 엄격한 정면성이 아닌 자연스러운 동세를 더욱 강조하고 있다. 양 발의 위치에 따 육면체의 발판을 제작하였는데 조각을 놓는 위치와 발판의 각도에 따라 관람자는 여체의 풍만한 형태감을 감상할 수 있다.

또한 작품은 높이 167cm 정도로 모델의 크기보다 1.2배 정도 크게 만들어서 작품 감상 시 실제 모델과 같은 크기로 보이도록 만들었다. 또한 점토를 만들고 그 위에 직접 형을 만드는 방식으로 제작되어 점토의 표면을 살린 작품이다.⁸¹⁾ 이렇듯 당당하게 서있는 여인

80) 권진규의 4년 후배인 우다야쓰는 이 작품을 “아틀리에에서 권진규가 구석에서 혼자 석고상 등신대를 제작하고 있는 것을 보고 압도당했다” 라고 회상하였다. 또한 졸업작품 전시에 이 작품 이외에 <도모의 두상>(귀국 시 파손), <마두> 등을 출품하였다. 박형국(주 51), pp. 1-2.

의 모습은 그가 구상 조각에 대하여 완벽하게 이해하고 있음과 동시에 기술적으로도 완숙 경지에 이르렀음을 알 수 있다.

하지만 등신대 크기의 여인입상 작품이 더 이상 제작되지 않았던 이유는 1960년대 이후 작은 크기의 여인입상을 제작했기 때문이다. 소품으로 제작된 여인입상, 여인좌상은 돌, 테라코타로 제작하였지만 유학시절 제작했던 인물상에서 보이는 양감이 여전히 강조되어 있다. 다양한 자세의 여인상에 대해서는 2.2.4. 기타 여인상에서 다루기로 한다.

2.2.2. 여인두상

권진규의 인물두상과 흉상은 동세가 표현된 좌상과 입상과는 달리 정적인 분위기를 자아낸다. 1950년대 중반 그가 주로 제작한 작품은 동물조각과 자신의 얼굴을 제외하고서 첫 번째 부인 오기노도모(荻野トモ)의 얼굴이었다. 권진규는 같은 아틀리에에서 실기수업을 받으며 알게 된 서양화과 학생 도모에게 모델을 의뢰해 1951년부터 작품을 제작하였고 이를 계기로 두 사람은 결혼에 이르게 되었다. 그에 따라 1950년대 초반 그가 집중적으로 몰두한 소재 중 하나가 바로 도모의 얼굴이었다. 도모의 얼굴조각은 돌, 석고, 테라코타와 같이 다양한 재료를 사용되어 부인에 대한 애정을 짐작할 수

81) 박형국에 따르면 이 작품은 등신대이지만 감상 시 조금 작게 보이기 때문에 작품의 높이를 조금 크게 제작되었다고 분석한다. 또한 제작방식은 무사시노미술대학의 석고작품 제작방식을 따르고 있는데 점토를 만들고 그 위에 직접 형을 뜨는 방식이다. 이러한 방식은 한국에서의 석고제작방식보다 한 단계 줄어들어 점토의 표면이 잘 살아있는 특징을 보여준다. 작품제작방식의 단계가 늘어날수록 표면이 무더지기 때문이다. 박형국(주 51), pp. 2-3.

있다.⁸²⁾

하지만 도모의 얼굴조각 대부분 표정이 직접적으로 드러내지 않아 표현에 있어 감정표현을 억제한 효과가 잘 나타나 있다. <도모> (도판35)가 처음 제작된 1957년은 권진규가 마네킹 제작 아르바이트를 시작한 시점으로서 그는 이후 얼굴두상, 인체에 대하여 더욱 더 정제되고 분석적으로 탐구할 수 있게 되었다. ‘도모’ 작품은 여러 점 제작되었는데 모두 눈이 지나치게 큰 특징을 지니고 있다. 이러한 눈의 강조는 아시리아 조각의 영향으로 볼 수 있으며, 흔들림 없이 크게 뜬 눈은 본질을 꿰뚫는 힘을 지니고 있으며 삶과 내세를 향한 열린 시선을 지니고 있다. 견고한 이목구비의 표현과 동시에 전체 형태의 과감한 왜곡과 생략은 보다 높은 차원의 정신성을 끄집어내려는 듯하다. 이러한 표현은 생생한 눈동자 표현을 통해 무언의 메시지를 전달하면서 동시에 어떤 것을 갈구하는 듯 한 종교적 조각의 분위기를 자아낸다. 경직되어 정지된 자세로 정면을 응시하는 자세 역시 이집트 조각이나 고대그리스 신전의 종교 조각에서의 정면 성과도 맞닿아있다. 또한 입 꼬리가 약간 올라가 있는데 이는 아르카익 조각의 영향 아래 이상적인 형태를 추구한 결과라 볼 수 있다.

권진규는 <도모> 이후 얼굴두상과 인체에 대하여 더욱더 정제되고 분석적으로 탐구할 수 있게 되었다. 무엇보다도 여인의 머리표현은 1950년대부터 세부묘사가 생략되어 단순화되고 있는데, 권진규가 구체적인 묘사를 배제하였던 이유는 세세한 묘사를 통해 인물이 작품 속에서 실존하는 인물로서 보이는 것이 아니라 일종의 존재감을 지닌 실체로서 보이도록 하였기 때문이다. 이 작품은 테라코타로 만

82) 권진규는 귀국한 이후에도 아틀리에에 도모의 사진, 유화작품, 두상조각을 계속 보관하고 도모를 모티프로 한 작품을 제작하였다.

든 작품 중 가장 초기작품에 해당한다는 점, 더욱이 그가 집중적으로 제작한 여인두상의 가장 초기작품 형태에 해당한다는 점에서 의미가 있다.

<선자>(도판36)는 1965년부터 아틀리에에서 조각을 배우던 제자 이선자를 모델로 한 작품이다. 당시 이선자의 친구들 역시 아틀리에에 놀러와서 작품의 모델이 되었고 이렇듯 권진규는 이선자와 그의 친구들에게 친밀감을 느꼈다. 그리하여 권진규는 이선자를 모델로 하여 화강암, 테라코타 등 다양한 재료로 많은 작품을 제작하였다. 이 작품은 특이하게 머리가 뒤쪽으로 점점 좁아지는 형태인데 그가 보는 각도에 따라 작품이 어떻게 보이는 지를 정확하게 계산하고 만든 결과임을 알 수 있다. 귀를 표현하지 않아 대상이 소리가 차단된 무음(無音)의 세계를 머물고 있음을 상징하고 있다.

여인두상은 높이 10cm 미만인 크기에서부터 최대 42cm까지 다양한 재료와 사이즈로 40여점 제작되었다. 권진규는 두상을 부분의 독립으로서 독자적인 성격으로서 뿐만 아니라 입상 제작용 습작의 목적으로서도 제작하였다.

2.2.3. 여인흉상

권진규는 여인흉상을 1960년대 중반 이후 제작하기 시작하였다. 이러한 흉상들의 공통점은 머리와 목 아래 부분은 단순하게 처리하고 전체적으로 형체를 길게 늘였는데 모델리아니의 그림처럼 길고 마른 형태감을 지녔다. 동결되어 버린 듯 무표정한 얼굴과 정면에서 약간 위로 향하고 있는 시선이 두드러진 결과 관객의 시선은 인물

의 얼굴에만 집중되는 효과를 낳게 된다. 그의 인물상은 움푹 들어간 눈, 높은 콧대, 둥근 머리, 좁은 얼굴형으로 인해 한국인의 전형적인 얼굴이 아니라 이상적인 형태를 추구하고 있음을 알 수 있다. 게다가 입 꼬리가 약간 올라가 조금 부드러운 미소를 담고 있는 작품도 있는데 이는 두상에서와 마찬가지로 아르카익 조각의 영향으로 볼 수 있다.

인물을 통하여 그가 추구했던 지향점은 가장 순수한 영혼의 모습으로 삶과 죽음의 경계를 초월하는 영원성을 보여준다. 권진규는 다음과 같이 언급하였다.

“허영과 종교로 분신한 모델, 그 모델의 면피(面皮)를 나폴나폴 벗기면서 진흙을 발라야 한다. 두툼한 입술에서 욕정을 도려내고 정화수로 뱀같은 눈 언저리를 닦아내야겠다. 모가지 길이가 몇 치쯤 아쉽다”⁸³⁾

이러한 흉상작품은 실제모델을 보고서 제작한 작품이 많으며 작품명이 대부분 모델의 이름 그대로 명명되었다. 그는 1965년 개인전 이래 알게 된 평론가 유준상과 미학에 대해 자주 이야기를 나누었는데 유준상은 인간 경험을 예술에 반영시키는 만남의 미학 그리고 주변사람들의 모습을 다룬 모델리아니의 초상에 대하여 권진규가 눈뜰 수 있게 하였다. 그 이후 권진규는 유준상을 통해 연극배우 지망생, 신문회관 여직원, 미술대학 학생 등을 알게 되었고 이들을 모델로 하여 작품으로 만들게 되었다. 이때부터 제작된 작품들이 1968년 일본 니혼바시 화랑에서 개최된 전시에 대부분 출품되었다. 유준상은 권진규와 모델들 간의 정신적 유대관계에 대해서 이미 알고

83) 권진규(주 67), 5면

있었으므로 이러한 여인흉상 작품에 대하여 ‘권진규의 정신이 제작한 물화(物化)로서의 증인들이며 만남의 실체’라고 정의하였다.⁸⁴⁾

<애자>(도판37)는 1968년 도쿄 니혼바시 화랑에서 개인전을 개최한 뒤 도쿄 국립근대미술관이 구입한 작품 중 한 점이다. 테라코타를 구운 뒤 산화철을 덧바른 표면이 퇴색하지 않아 붉은색이 가장 잘 살아있는 작품이다. 권진규의 작품 틀이 거의 남아 있지 않지만 이 작품은 틀이 남아있어 제작과정을 살펴볼 수 있는 작품이다. 형태감은 좌우 균형감이 잘 잡혀 있어 조용하고 엄숙한 분위기를 자아낸다. 얼굴의 표정은 미소를 지은 듯 보이기도 하며 무표정 하게 보이기도 하는 듯하지만 모든 감정을 내면으로 표현하는 듯 한 인상을 지닌다. 특정한 이름을 붙인 작품은 주로 모델을 보고서 제작한 작품이나 권진규는 모델의 얼굴을 그대로 재현하지 않았다. 머리와 몸통은 단순하게 처리하여 길게 늘어뜨리고 얼굴 역시 이상적인 형태를 추구함으로써 현실을 초월하여 생명의 본질을 추구한 그의 작업관을 반영하고 있다. 현재 같은 틀에서 만든 작품이 2점 확인되었는데 비록 같은 틀을 이용했다 하더라도 마무리를 조금씩 다르게 함으로써 미묘한 차이를 두었다. 일순간 구분하기 어려울 지라도 옷, 머리, 얼굴 세부에 손질을 가하여 미세한 차이가 난다.

<지원의 얼굴>(도판38)은 제자 장지원을 모델로 하여 만든 작품이다. 동결되어버린 듯 한 표정과 정면에서 약간 위로 향하고 있는 시선은 관객의 시선을 인물의 얼굴에 집중시키는 효과를 낳는다. 움푹 들어간 눈, 높은 콧대, 둥근 머리, 좁은 얼굴형으로 인해 한국인의 전형적인 얼굴이 아니라 권진규만의 전형적인 형태를 추구하고 있음을 알 수 있다. 스카프를 매고 있는 모습으로 인해 귀가 삭제되어

84) 유준상(주 9), p. 27.

있으며 목을 길게 표현하고 어깨를 좁고 단순화하게 표현함으로써 이상화된 얼굴의 아르카익한 표정으로 시선이 집중되는 효과를 지닌다.

이 작품은 1968년 일본 니혼바시 화랑 개인전에 출품되었던 작품으로서 전시 종료 후 일본에서 소장하고 있던 작품이다.⁸⁵⁾ 이 작품의 특징은 권진규가 만들었던 당시의 모습이 고스란히 남아있다는 점이다. 권진규는 테라코타를 구운 후 그 위에 산화철 혹은 먹을 덧칠하였는데 이 작품은 산화철을 덧바른 흔적과 색감이 그대로 살아있다.

<스카프를 맨 여자>(도판22)는 권진규가 여인흉상을 제작하는데 있어 확고한 개념과 형식을 확립했던 1969년경 제작된 작품이다. 테라코타 작품이라 하더라도 표면 처리를 비교적 덜 하였으며, 예외적으로 서로 다른 색으로 채색하여 변화를 주었다. 모델을 찍은 사진 중에 스카프를 맨 여인의 모습이 있지만 얼굴과 머리, 옷 부분의 세부 표현이 작품과 전혀 다르다. 이를 통해 권진규는 모델을 보고서 작품을 제작하더라도 모델이 실제로 하고 있었던 머리모양, 복장 등에 전혀 관심이 없었다는 점을 확인 할 수 있다.(도판39) 하지만 모델의 얼굴, 복장 등이 작품과는 다른 부분이 많으므로 권진규가 모델의 실제 머리모양, 스카프, 복장 등에 전혀 관심이 없었다는 것을 알 수 있다.

<춘엽니, 비구니>(도판40)는 권진규의 특징이 가장 잘 나타난 승형(僧形)의 인물상이다. 그의 승형 인물상들은 1967년부터 그가 자살하기 바로 전 해인 1972년까지 제작되었다. 특히 무표정한 듯 보이

85) 1967년 니혼바시 화랑에 출품 당시 이 작품의 제목은 <지원>이었으나 권진규는 이와 똑같은 형태의 작품제목을 1971년 이후 <지원의 얼굴>이라고 통일하여 표기하였으므로 그에 따른다.

는 얼굴 표현과 모든 것을 꿰뚫고 있는 듯한, 혹은 달관한 듯 한 눈은 권진규만의 독특한 감정전달의 표현방식이다. 이를 제대로 표현, 전달할 수 있도록 그는 인물상에 있어 어떠한 세부장식도 멀리한다. 따라서 얼굴 아래로 표현되는 부분들이 거의 동일하며 단순하고 간결하다. 그러한 작품을 통해 정신성을 드러내고자 했던 그의 의도를 가장 잘 드러내는 공극의 형태는 바로 승형의 모습이었기 때문에 후에 자신의 자소상까지 승형으로 제작하기에 이른다. 1970년대 제작된 흉상은 남성과 여성의 구분이 모호해지면서 양성적인 모습을 취하는 이유 역시 이러한 승형에 기인하고 있다.

이러한 여인 흉상 작품은 50여점 이상 제작되었으며 제2회, 제3회 출품작의 대부분을 차지하고 있다. 또한 모델을 직접 보거나 사진을 보면서 모델링을 했다고 하더라도 여인흉상 스케치 역시 상당수 남아있으므로 그가 여인흉상에 대하여 집요할 정도로 탐구하였음을 알 수 있다.

마츠모토 도오루는 이러한 여인흉상에 대하여 “대단히 구심적이고 탈세속적이며 염세적인 느낌이 든다”라고 평하였다. 그는 일측선을 중심으로 하여 정면에서 보면 좌우대칭의 정면성이 강조되지만 흉상의 측면에서 보면 관람자에 따라 미묘하게 실루엣이 변화하고 있음을 주장하고 있다. 이러한 분석은 구로카와 히로다케(黒川弘毅)의 ‘흔들림’이라는 개념과도 맞닿아있다. 구로카와는 여인 흉상의 독특한 특징 중에 저울추 모양의 동체, 양감에 의한 좌우의 비대칭, 머리로부터 몸통으로 향하는 정중선의 벗어남, 목의 편향적 위치 등으로 인하여 ‘비뚤어짐(deformation)’이 명료하게 파악된다고 하였다.⁸⁶⁾

86) 구로카와 히로다케(黒川弘毅), 「권진규-부르텔의 ‘후에’」, 『권진규』, (東

권진규의 여인흉상은 모델을 보고 작품을 제작하더라도 보이는 그대로 모습이 아니라 외관을 초월한 내면의 세계, 정신성을 담고자 한 것이다. 특히 그는 얼굴의 표현을 통해 숭고하고 종교적이며 초월적인 세계를 담고자 하였다.

2.2.4. 기타 여인상

권진규는 남자입상, 여인두상, 여인흉상 등의 주제로 작품을 많이 제작하였는데 이러한 작품들은 우아하고 정적인 분위기의 심미적 관조를 유도하고 있다. 거의 정형화된 형태를 지닌 작품들 외에 권진규는 작은 크기의 여인상들이 다수 제작하였는데 이러한 작품들은 다양한 포즈를 취함으로써 보다 다양하고 복잡한 감정을 드러낸다. 나아가 관능미와 더불어 퇴폐적이면서 염세주의적인 경향까지도 보여주고 있다. 최태만은 이러한 여인상들에 대하여 상세한 분석을 시도하였는데 우선 이러한 작품들이 생명의 근원을 향한 상징으로서 풍요와 다산을 동경하고 있으며 탐미적 관능의 대상이자 본능과 실존의 고뇌에 대한 형상이라고 파악하였다.⁸⁷⁾ 김이순은 이러한 여인상들이 서구적인 미감이 반영된 인체표현이 아니며, 지모신적인 건강함을 담아내면서 작은 크기임에도 모뉴멘탈한 효과를 내고 있다고 평가하였다.⁸⁸⁾

<웅크린 여인>(도판41)은 비교적 다양한 포즈의 여인상이 만들어진 지던 1969년에 제작된 작품이다. 권진규는 엎드린 자세의 여인을 크

京, 서울: 도교국립근대미술관, 무사시노미술대학 미술자료관, 한국국립현대미술관, 2009), p. 285.

87) 최태만(주 11), pp. 55-82.

88) 김이순(주 45), p. 52.

기를 달리하면서 여러 점 제작하였는데 이러한 크기의 변주를 통해 인체 내부에서 움직이는 하중과 그것에 의해 변화하는 골격, 근육의 변화를 포착하고자 하였다. 해부학을 강의할 정도로 인체에 대한 이해가 완벽했고 그를 바탕으로 하여 인물상을 제작하였지만 권진규는 이 작품에서 골격을 완전히 없애버려 인체의 구조적 표현을 전혀 다루지 않고 있다. 오히려 이러한 작품은 학창시절에 배웠던 조각의 양괴에 대한 감각을 다시 한 번 환기시키는 듯하다. 또한 모든 신체기관을 둥글게 말고 엮드린 나부의 모습을 통해 인간 본연의 감정, 고독, 허무, 슬픔, 연민 등을 일깨우고 있다.

그런데 이 작품은 사토 초잔(佐藤朝山, 1888-1963)의 <동면(冬眠)>⁸⁹⁾(도판42)과 기노우치 요시(木內克, 1892-1977)의 <웅크린 여인>⁹⁰⁾(도판43)에서 영향을 받은 작품이다. 우선 사토 초잔은 1922년부터 2년간 프랑스에서 유학하면서 부르델에게 사사하였고 귀국 후 일본 목조 각계에 서양조각의 사실적인 표현을 도입하여 기운이 호방한 작품을 선보였다. 이 작품은 두꺼비의 동면 상태를 다룬 작품으로서 치밀한 관찰을 통해서 대상의 외형적인 형태묘사에 머물지 않고 내면을 적극적으로 드러내려는 시도를 하고 있다는 점으로 인해 일본 근대목조각의 대표작으로 평가받고 있다.⁹¹⁾ 기노우치 요시 역시 프

89) 이 작품은 1928년 작으로서 목조각 작품이며 크기는 10.5x25x22.3cm이며 제15회 재흥일본원전(再興日本美術院展)에 출품되었다.

90) 이 작품은 제작연도는 1950년대이며 브론즈 작품이다. 크기는 19x44.5x19.7cm이다.

91) 19세기 일본에서 공예가와 조각가의 역할이 규정되면서 조각가는 인체조각에 국한하여 작업해야 한다는 인식이 생겼으나 사토 초잔은 귀국 후 여기에 개의치 않고 동물조각을 적극적으로 제작하였다. 따라서 그는 불륜감이 넘치는 고양이, 말, 소, 새 등의 동물조각을 적극적으로 제작하였으며 외형의 묘사를 추구하기 보다는 내면의 표현에 초점을 맞추어야 한다는 부르델의 가르침을 따랐다. Akira Fuji, 'On the Artists in the Exhibition: Histories and Biographies', in Rosina Buckland, ed., *A Study of Modern Japanese Sculpture*, (Leeds: The Henry Moore Foundation, 2015), pp. 13-14.

랑스에서 유학하였는데 <웅크린 여인>의 재료를 브론즈로 바꾸었으며 두꺼비를 여인의 모습으로 바꾸었다. 이 작품은 사토 초잔의 작품에서 보이는 볼륨감 보다는 웅크리고 있는 여인의 자세가 좀 더 부각되고 있다.

권진규는 학창시절부터 부르델을 동경했기에 재일기간 중 부르델의 제자였던 사토와 기노우치의 작품을 보았음에 틀림없다. 하지만 그는 재료를 테라코타로 변경하였으며 두꺼비를 여인의 모습으로 바꾸었으며, 크기도 사토와 기노우치의 작품과 다르게 제작하였다. 하지만 권진규는 이 작품을 테라코타 재료로서 서로 다른 크기로 여러 점 제작하였다.

<싫어>(도판44)는 제목이 작품의 개념을 직설적으로 알 수 있는 작품이다. 권진규가 명명한 작품 중 하나로서 이 작품은 다소 정제된 표현과 감정을 직접적으로 드러내지 않는 다른 인물상과는 달리 얼굴표현에서 직접적인 격한 감정이 표출된다. 권진규는 대체적으로 인체를 통해 수직과 수평, 그리고 신체 각 부위의 유기적인 관계를 추구하였는데 이 작품은 전혀 다르다. 좌우대칭 구조를 무너뜨리고 옆으로 쓰러져 몸을 움츠리면서 시선을 바깥으로 향하고 있다. 탄탄한 양 어깨와 굳건히 상체를 지지하고 있는 양팔, 그리고 얼굴의 감정은 외부의 위협에 굴복하는 사람의 모습이 아니라 오히려 긴박한 움직임이 느껴진다. 직접적인 감정의 표출이라 하더라도 권진규의 표현은 중의적이면서 다소 수수께끼 같은 여지를 남겨두고 있다.

<포즈>(도판45)는 1960년대 후반에 제작된 비교적 작은 크기의 나무상들 중 대표적인 작품이다. 이 당시 제작된 작은 여인상은 자세는 다를지라도 상체를 세우고 무릎을 꿇은 포즈의 변주를 보여준다. 이미 무사시노미술학교에서 시미즈 다카시에게 배울 때 자연의 대

상으로서 인간의 신체에서 이상적인 질서를 찾아내려는 가르침이 권진규가 인체에 대하여 지속적으로 탐구하게 된 시작이었다. 이러한 배경 외에 그는 아틀리에에서 지속적으로 누드모델 스케치를 하였고 이를 바탕으로 하여 작품을 제작함으로써 그는 인체의 다양한 포즈를 통해 인간의 감정 혹은 감정의 표현에 대하여 탐구하고자 하였다. 이 작품은 양팔을 뒤로 잡고 무릎 밑을 오므리고 있는 자세로 무언가를 기다리는 사람처럼 시선을 위쪽으로 향하고 있다. 치켜든 고개와 시선으로 인해 작품은 폐쇄된 형태가 아니라 개방적이며 바깥 공간을 향해 열린 형태를 지니고 있다. 최태만은 이러한 위아래로 향한 대조적인 시선에 의하여 여인상의 성격을 구분하고 있다. “위로 향한 시선은 갈망하는 시선이며 자신의 존재를 궁극적인 것에 의지시키고자 하는 바람을 암시한다”고 하였다.⁹²⁾

귀국 후 제작한 이러한 여인상 작품들의 공통적인 특징은 1. 주로 재료가 테라코타인 점, 2. 크기가 크지 않은 점, 3. 제목이 모델의 실명이 아닌 점, 4. 스케치작품과의 연관성을 지니고 있다는 점, 5. 좌상이 많다는 점이다. 첫 번째로, 테라코타로 제작된 이유는 이러한 여인상들을 집중적으로 제작하던 1960년대 중후반에 니혼바시화랑 전시를 위하여 주재료를 테라코타로 설정하고서 제작했던 결과로 짐작된다. 두 번째, 작품의 크기가 작은 이유는 아틀리에 내 가마가 크지 않아 제작 가능한 작품의 사이즈가 한정되어 있었다는 현실적인 이유 때문일 것이다. 권진규가 동선동 작업실에서 제작했던 테라코타 재료의 입체 작품 중 가장 대작은 높이 62.5cm의 <마두>(도판21)이지만 여인상들은 대개 높이가 27-30cm정도이다. 세 번째, 작품의 제목에 실명이 등장하지 않은 이유는 전문 모델을 작업

92) 최태만(주 11), p. 77.

실에서 크로키한 결과, 육체와 감정에 대한 탐구를 보여주고자 한 작가의 의도에 기인한다고 짐작된다. 인물의 외모에서 비롯된 개성을 보여주기 보다는 영혼과 육체가 서로 분리될 수 없는 불가분 관계를 보여주기 위해서 양식화와 정형화된 형태를 벗어나 자유로운 신체의 움직임 표현하는 것이 더욱 중요한 것이다. 네 번째, 이러한 여인상들은 다양한 스케치의 결과에 따르고 있으므로 작업 이전 단계에서 스케치를 많이 남겼다. 여인두상과 여인흉상이 주로 모델을 직접 보고 진행하거나 사진을 통해 작업했던 것과는 달리 이러한 여인상은 사진으로 남아있는 포즈가 전무하다. 권진규가 스케치를 통해 충분히 연구한 후에 조각작업으로 발전시켰음을 알 수 있다. 마지막으로 입상에 좌상이 많다는 점은 좌상이 보다 다양한 동세를 표현할 수 있는 가능성에 근거하고 있다. 입상은 주로 콘트라포스토 자세를 근간으로 하고 있으므로 다양한 자세를 표현하기 힘들지만 좌상의 경우는 보다 다양한 자세를 보여줄 수 있는 것이다. 구로카와 히로다케 역시 좌상이 많은 점을 지적하였는데 좌상은 입상과는 다른 별개의 질서로 표현되어 있으며 신체 속의 내적인 충격으로서 감지되는 ‘뒤틀림’을 가지고 있다고 하였다.⁹³⁾

따라서 앞서 언급한 작품들 이외에도 무릎을 모으고 있는 모습, 한쪽 다리를 세우고 앉아있는 모습, 아이를 안고 있는 모습, 등을 곧추세우고 앉은 모습 등 다양한 자세와 표정은 제한된 조건 속에서 그가 최대한 많은 것들을 탐구하고자 하였음을 알 수 있다. 따라서 이러한 여인상들은 풍만한 양감을 강조함으로써 육체의 근원적인 특징을 보여줌과 동시에 감정의 다양한 표현을 보여주고 있다.

마츠모토 도오루는 이들 여인상들의 자세나 동작이 ‘개방적과 폐

93) 구로카와 히로다케(黒川弘毅)(주 86), p. 285.

쇄적, 능동적과 수동적, 외향적과 내향적, 활동적과 내성적'이라는 양측적인 구도를 띄고 있다고 보았다. 또한 <포즈>와 <춘몽> 등에서 보이듯이 주인공이 자신만의 세계에 갇혀 있는 듯 한 상념에 잠기어 있으므로 모델과 작가, 그리고 피감상자와 감상자, 혹은 남자와 여자 사이의 내면적인 격리가 형성되어있다고 보았다.⁹⁴⁾

2.3. 종교조각

한국근현대조각사에 있어서 불상은 사찰 봉안용으로 조성되는 경우와 작가의 작품세계를 표현하기 위한 목적으로 조성되는 경우로 구분된다. 김은화는 사찰봉안용 불교조각의 대표조각가로서 금융 일섭(金蓉 日燮, 1900-1975)⁹⁵⁾을 꼽고 있으며 미술작품으로서의 감상용 조각가로서 김복진을 선구자로서 꼽고 있다. 이 두 조각가는 1935년 금산사 미륵전 대불 제작에 공모했다는 공통적인 사실이 있는데 일섭은 조선후기 전통양식의 후계자이며 김복진은 자신만의 인체조각 양식을 불상에 반영하여 새로운 불상 양식을 낳았다.⁹⁶⁾ 권진규는 1947년 범주사 미륵대불 조성에 참여하였으므로 이러한 관계를 간접적으로 경험하였다. 그리하여 그는 1950년대 재일시기 동안에도 불교문화에 대한 관심이 지속하여 불상을 제작하였고, 귀국 후에도 1970년대까지 지속적으로 제작하였다.

94) 마츠모토 도오루(주 53), pp. 40-42.

95) 김은화는 일섭의 제주 정광사 미륵불입상은 1935년 금산사 미륵전 본존불 조성 시 제출된 바 있으며 이후 그가 남긴 작품들은 현대 한국 불상의 맥을 잇고 있다고 평가하였다. 김은화, 「한국근현대불교조각과 권진규」, 『권진규전 국제학술행사 자료집』, (국립현대미술관, 2009), pp. 30-31.

96) 김은화(주 95), pp. 30-32.

<여인입상>(도판46)은 1955년에 일본에서 제작한 불상이다. 당시 권진규는 홀로 니가타 현에 위치한 처가를 방문했을 때 도모의 아버지로부터 도모의 돌아가신 이모를 위한 공양 목적의 불상 제작을 의뢰받았다. 그는 근처 배나무 밭에서 나무를 구해 작품 2점을 제작하였는데 작품을 본 도모의 아버지가 고인과 다르다고 하여 얼굴과 어깨 등을 수정하여 지금의 모습이 되었다.⁹⁷⁾ <여인입상>은 영락장식이 강조되어 있어 보살상의 도상일지라도 여래상의 느낌이 강하다. 김은화는 머리의 육계 표현과 상호의 분위기로 인해 이 작품이 보살보다는 육계에 가깝다고 분석하였다. 이러한 도상의 자유로운 설정은 권진규가 불교도상에 대해 충분한 지식이 없거나 혹은 일찍이 자신만의 방식으로 제작하였음을 보여준다.

<불상>(테라코타 재료)(도판47), <불상>(건칠 재료)(도판48) 두 점의 불상 작품은 대좌의 유무와 재료만 다를 뿐 같은 모델을 대상으로 1971년에 제작된 작품이다. 이들은 7세기 국보 제83호 금동미륵보살반가상(도판49)과 원주 출토 고려시대 철불 좌상(도판50)을 참고로 하고 있다. 김은화는 이 작품이 “삼산형 보관과 얼굴, 상반신의 신체표현은 금동미륵보살반가상을 닮았고, 의습과 수인, 결가부좌 자세 등은 원주출토 철불 좌상을 닮아있다”고 분석하였다. 하지만 세부표현을 보면 두 상과는 조금 다르게 표현된 부분을 찾을 수 있다. 특히 다리 아래로 내려오는 부채꼴 모양의 의습은 생략하였고, 왼손의 수인(手印) 역시 항마촉지인의 원주출토 철불좌상과 다르다. 장식적인 부분을 최대한 생략함으로써 간결화된 양식으로 표현한 것이다. 철불의 어깨도 실제 인물처럼 처리하였으며 의습의 표현도 접힌 상태가 아니라 사선으로 처리하였다. 이 작품은 철불 좌상에

97) 박형국(주 16), p. 311.

비해 표현은 더 단순화되고 신체의 비례는 실제 인간의 모습처럼 제작되었다.

특히 그가 제작한 불상은 부처의 위엄보다는 부드러운 표현으로 친밀감도는 인간상을 구현하였다. 1970년대 초반 다시 불상은 삶의 고난, 우울함을 딛고 깨달음을 얻은 것을 상징이라도 하듯 만년의 1971년 3월에 제작한 <불상>(도판51)에서는 향마촉지인이 특징적이다. 그는 1970년대에 양산 통도사를 자주 다니면서 불상을 더 제작한 것으로 짐작되나⁹⁸⁾ 현재 잔존하지는 않는다.

지금까지 언급한 불상들이 기존의 불상을 참고로 하므로 권진규만의 독자적인 양식으로 보이기에는 부족하다. 하지만 1960년대 후반부터 제작된 승형의 인물상은 권진규만의 특징이 가장 잘 나타난 양식으로 볼 수 있다. 김은화는 이러한 후기 불상들이 얼굴 아래 부분들이 거의 단순하고 간결하게 표현되어 있고 작품을 통해서 정신성을 드러내는 요소를 조금씩 제거하다가 결국 승형으로 귀결된다고 보았다.⁹⁹⁾ 또한 그는 <춘엽니, 비구니>(도판52)는 실제 범명을 지닌 비구니가 존재하지 않은 사실에 근거하여, <춘엽니, 비구니>와 <춘엽니, 비구니>(도판40)의 얼굴이 박영희와 이선자의 모습을 모본으로 하고 있으므로 범명을 권진규 자신이 직접 지은 것으로 보았다.¹⁰⁰⁾ 김은화의 분석에 의거하면, 권진규의 후기 불상들에서 성별의 구분이 모호해지는 이유 역시 성별에 따른 선입견을 배제하기 위한 것으로 여겨진다.

최태만은 권진규가 지속적으로 불상을 제작한 이유가 ‘전통 혹은

98) 권진규(주 54)

99) 김은화(주 95), p. 33.

100) 조계종단 확인결과 ‘춘엽’이라는 비구니의 승적은 존재하지 않는다. 김은화(주 95), p. 34.

권진규가 주장한 한국적 리얼리즘에 대한 관심, 구도(求道)에의 동경, 서양조각과 다른 새로운 조각세계의 개척'이라는 차원으로 보았다.

그런데 권진규는 불상제작에 대하여 여동생에게 “나의 마음이 평온할 때는 불상이 미소 짓고 있지만 나의 마음이 우울할 때는 불상도 울고 있다”¹⁰¹⁾ 말한 바 있다. 그에게 불상은 종교적 숭배나 구원의 상징물이기 보다는 마치 거울과 같이 그 자신을 표현하고 비추는 매개체의 의미를 지니고 있다.

<자소상(가사를 입은 자소상)>(도판34)과 <그리스도의 십자가>¹⁰²⁾(도판24)에서 보이는 초월적인 이미지는 자코메티의 실존의식을 탐구하려는 경향이 보인다. 권진규는 이 작품을 아틀리에 근처 교회로부터 의뢰받아 제작했는데 이 작품에서 자아에 대한 깊은 성찰을 담고 있다. 이 작품은 일반적인 십자가의 그리스도 도상에서처럼 피를 흘리거나 혹은 부활하는 모습이 아니다. 김이순은 이 작품에서 보이는 표정이 권진규의 자소상 분위기를 그대로 지니고 있다고 한다.¹⁰³⁾

권진규의 종교조각은 그것이 불상이건 그리스도상이건 간에 사유하는 모습으로서 종교적인 차원을 넘어서 자신의 존재에 대한 성찰을 담고 있다. 따라서 그에게 기존 불상에서 보이는 도상은 그의 관심사가 아니었으며, 불상과 불상제작과정은 권진규에게 성찰의 통로이자 결과물이었던 것이다. 고착화된 도상양식에 구애되지 않았기에 권진규는 독자적인 창작물로서 종교조각을 구현할 수 있었다.

101) 박형국(주 16), p. 321.

102) 이 작품은 ‘십자가에 매달린 그리스도’, ‘그리스도의 십자가상’ 등의 제목으로 불리어지고 있으나 여기에서는 1971년 권진규의 영문브로슈어에 실린 제목에 따른다.

103) 김이순(주 45), p. 56.

2.4.동물조각

2.4.1. 기마상

권진규가 1952년부터 1955년까지 니카텐(二科展)에 출품한 작품의 대부분이 말을 표현한 작품이었던 만큼 그는 일찍부터 동물에 관심을 두고 있었다. 특히 말은 그에게 있어 가장 중요한 모티프였다. 유학당시 학교 근처 기치쵸지 역전에는 화물을 운반하는 마차가 항상 왕래하고 있어서 권진규는 그곳에 가서 말 데생을 열심히 했다. 말이라는 소재에 대한 관심과 더불어 그는 고전조각의 영원성을 추구하여 파르테논 신전 박공의 말 조각에 관심을 가지고 그것을 재현하고자 하였다. 또한 무사시노미술학교에서 그리스, 페르시아 시기의 조각 도록이 많아서 그로부터 영향을 많이 받았음이 틀림없다.¹⁰⁴⁾ 이외에도 그는 신라의 토우, 중국 고대문명의 순장품, 일본고대미술의 하니와(埴輪), 현대미술의 마리니 마리니(Marino Marini), 자코메티(Giacometti) 등 다양한 미술사적 원천을 도록을 통해 참고하고 있다. 양식적으로는 사실주의에서부터 상징주의까지 광범위하게 걸쳐져 있는데 특정한 양식을 완성한 이후에 다음 단계로 전환되는 식이 아니라 거의 동시다발적으로 제작한 것으로 보인다. 말이라는 소재를 통하여 동서양 조각의 전통에 대한 학구열과 독자적 조형세계의 실험 모두를 충족시킬 수 있었던 것으로 보인다.

<말>(도판25)은 굳건히 대지를 딛고 서서 하늘을 향해 고개를 들고 있는 동세이나 사실적인 느낌을 최소화하면서 동시에 말의 양감을 강조하고 있다. 이러한 경향은 마리노 마리니의 영향도 보이지만

104) 박형국(주 66), p. 6.

작가가 특히 말 작품에서 몸통의 양감을 강조하고 있었기에 가능한 표현이다. 하늘을 향해 고개를 든 자세는 다른 말 조각에서도 반복적으로 등장하는데 동물의 활기찬 에너지를 발산하면서 상승된 도취 상태를 상징하고 있다. 이러한 상태는 여인상의 정신적 고양상태의 자세와도 상통한다.

1950년대부터 본격적으로 제작된 말 조각은 1970년대 이르기까지 돌, 석고, 테라코타, 테라코타 등 여러 가지 재료를 사용하여 제작되었다. 또한 환조, 부조로부터 스케치, 수묵드로잉에 걸쳐 다양한 형태로 제작되었던 작품이력은 말에 대한 그의 남다른 애정을 확인할 수 있다. 그가 말 주제에 천착하였다는 증거는 유독 말과 관련된 작품에서는 작품 수가 많기도 하지만 해학적인 표현이 두드러지게 나타나기 때문이다.(도판53)

2.4.2. 마두

권진규는 무사시노미술대학 재학시절부터 말 조각을 통해 자연의 존재와 생명, 나아가 영원성을 담고자 하였다. 앞서 살펴본 바와 같이 권진규는 말을 통해서 고대에서부터 근대까지 아우르는 조형의 기원을 담고자 하였다. 마두는 안산암, 테라코타 등으로 10여점 이상 제작되었으며(도판54), 마두 스케치 역시 1950년대부터 지속적으로 그려졌다.(도판55)

학창시절 미쿠모 쇼노스케(三雲祥之助, 1902-1982) 교수는 권진규에게 선이 좀 더 깊은 조각을 하도록 조언했었는데 1951년부터 55년 사이 제작된 마두 작품 중에서도 <마두>(도판54의 뒷면, 도판56)

는 특히 선이 좀 더 깊게 처리되어 양감을 드러내기 시작하고 있음을 볼 수 있다.¹⁰⁵⁾ 또한 이 작품은 1953년 니카텐에 출품하여 특대를 수상한 작품이다. 돌 자체의 양괴를 잘 살린 작품이며 안산암의 울퉁불퉁한 표면을 오래된 듯 한 느낌과 잘 어울리도록 한 점이 특징적이다. 직육면체의 면을 그대로 살려 말머리의 갈기, 기사의 머리로 이어지는 윗면을 저부조로 조각하였는데 머리카락은 선각으로 처리되어 있다. 인체와 말의 몸은 원래 지닌 형태감, 비례감을 전혀 고려하지 않고 돌의 형태에 따라 구조적으로 연결되도록 하였다. 이 점은 권진규가 작품의 재료를 최대한 보존하면서 조형을 이루고자 한 점을 반증한다.

최태만은 이러한 덩어리의 육중함이 강조된 초기 <마두> 작품의 특징을 엄격한 고전조각의 영향으로 인하여 그리스 고졸조각의 원시성과 생명력, 그리고 이집트의 정면성에 관심을 두었던 결과로 분석하였다.¹⁰⁶⁾

이러한 말 조각들은 1960년대 중반 이후 제작한 테라코타 <마두> 연작으로 이어져 붉은색과 검정색의 테라코타로 여러 점 제작되었다. <마두>(도판57)는 말의 머리 부분만 조각되었는데 고전주의적인 사실주의를 바탕으로 하여 양감을 최대한 강조함과 동시에 순간의 극적인 움직임 포착하였다. 다시 말해 마두에서 말은 머리를 약간 뒤로 젖히고 약간 벌린 채로 질주하기 직전의 순간에 있음을 알 수 있다. 안면의 섬세하고 강한 근육은 말이 지닌 내재적인 힘을 표현하고 있으며 부릅뜬 눈은 강한 의지를 상징하고 있다. 압축적이면서도 절제된 감정을 보여주는 말머리의 표현은 권진규의 다른 인물

105) 박형국(주 16), p. 309.

106) 최태만(주 78), p. 436.

조각에서와 동일한 표현방식으로 볼 수 있다. <마두>와 똑같은 형태의 작품이 3점 이상 존재하는 것으로 확인되는데 형틀을 사용하였는지의 여부는 확인되지 않으나 뒷마무리 작업을 세심히 하여 표면이 매끄럽고 사실적인 표현이 두드러진다.

권진규가 소장했던 서양미술사 책에 ‘마두’의 이미지가 있는데 그는 이 페이지를 접어서 표시하였고 이를 보고 마두를 제작하였다. ‘마두’ 주제가 유학시절부터 시작되었으나 그의 작품 전반에 걸쳐 지속적으로 다루었던 중요한 주제였던 것이다.

2.4.3. 소

권진규가 소를 모티프로 한 작품은 1960년대 이후 7점이 잔존하고 있으며 동물조각의 연장선상에서 제작되었다. <소>(도판58)는 권진규가 1971년경 이선자가 만든 <소>(도판59) 작품의 원형틀을 이용하여 만든 작품이다.¹⁰⁷⁾ 소가 다리를 꺾치고서 앉은 모습인데 <웅크린 여인>에서와 같이 볼륨감이 강조된 작품이다. 몸통의 양피와 세부표현의 대비로 인해 작품은 보다 생동감 있게 보인다. 권진규는 본인의 작품이 아니었더라도 이를 활용하여 동물조각 작품으로서는 드물게 테라코타와 건칠 작품 모두 제작하였고 건칠작품은 표면에 채색을 더하였다.

107) 이선자는 “수소의 힘있는 모습을 표현하고 싶었으나 원형틀에 뿔을 만들 수 없어서 형태를 만든 뒤 뿔을 덧붙여서 테라코타로 구웠다. 그 작품은 1966년 유학을 가면서 미국으로 가지고 왔고, 형틀을 권진규 아틀리에에 놔두고 왔다. 그런데 1988년 호암갤러리의 권진규 회고전에 <소> 작품이 나온 것을 보고 놀랐다. 내 틀을 이용해서 소 작품을 만들었는데 권진규의 작품에는 뿔이 없었다” 라고 이 작품에 대하여 회고하였다. 권진규의 <소>에는 뿔이 없으므로 권진규가 이선자의 의도를 몰랐을 가능성이 높다. 류지연, 구로카와, 「이선자 인터뷰」, 2011. 7. 2.

<황소>(도판60)는 권진규가 1972년 현대화랑에서 개최된 이중섭의 유작전을 관람한 후, 전시에서 본 <황소>(1953년경)(도판61)와 <흰소>(1954년경) 유화작품으로부터 영감을 받아 집으로 돌아와 스케치와 조각으로 남긴 작품이다. 이 작품은 소 머리만을 강조하여 테라코타로 제작하였는데 겉면에 채색을 하였다. 권진규의 소 머리 드로잉에서 나타나는 동세와 표현주의적인 필치는 이중섭을 의식하고 있었음이 분명하다. 이중섭의 그림에 나타난 거친 붓필치와 긴장감 넘친 동세, 그로 인해 드러나는 강인한 생명력은 권진규에게 새로운 자극을 주었다. 당시 그는 주변사람들에게 이중섭과 박수근의 그림에 대하여 칭찬하였으며, 특히 이중섭의 그림 속에 자주 등장하는 소, 개를 수묵으로 그리기도 하였다.¹⁰⁸⁾

그런데 스케치를 한 바탕이 주목할 만하다. 권진규는 당시 황순원의 문학전집을 소장하고 있었는데 황순원은 이중섭과 절친했던 문학가였다. 권진규는 황순원 전집 제2권¹⁰⁹⁾의 내지(도판62)에 소를 드로잉하였다. 당시 인기를 얻고 있던 황순원은 다양한 분야의 예술가들과 교류하였는데 미술가들과의 교류도 빼놓을 수 없다. 그는 1965년 권진규의 첫 개인전 방명록에 이름을 기입할 정도로 권진규와 친밀한 관계를 유지한 것으로 파악되므로 권진규는 황순원을 통해서도 이중섭과 조우했을 가능성이 높다.

권진규가 소에 대한 관심을 가진 이유는 작가의 개인적인 관심과 더불어 시대양식적인 배경에 있어서도 살펴볼 필요가 있다. 우선 시대양식적인 배경을 살펴보자면 한국전쟁 종전 이후 사회적인 분위기는 처참했던 전쟁의 상흔을 극복하고 국가의 정체성을 새롭게 확

108) 박형국(주 16), p. 323

109) 『황순원 전집』, (창우사, 1964)

립하려는 방향으로 나아갔다. 1950-1960년대 당시 정신사적인 이론과 배경이 확립되지 않은 상태에서 이러한 문화정체성 정립의 의지는 단순히 소재에 집착하는 결과를 낳기도 하였다. 일찍이 한국에서만 볼 수 있는 고유한 풍경과 정취를 통해 문화정체성을 확립하고자 했던 예술가들의 관심은 이미 1930년대부터 지속되어 왔는데 가장 쉽고 효과적인 방법은 문양 혹은 특정이미지를 통한 상징성을 강하게 드러내는 것이었다. 그중에서도 가장 대표적인 이미지는 바로 소였다. 일제하 재동경 한국인 유학생 모임의 이름이 백우회(白牛會)일 만큼 우리나라 논밭 어디서나 볼 수 있던 소의 모습은 1945년까지 식민지하에서는 불의에 굴하지 않는 우리 민족을 상징하는 상징물로서 다루어지기도 하였다.

박상옥, 이중섭¹¹⁰⁾과 같은 이들은 회화작품에서 거친 필치로 소를 투박하지만 힘있게 그리는 특징을 보여주고 있다. 여기에는 배경과 원근법을 과감하게 무시함으로써 화면에 긴장감을 조성하여 더욱더 에너지가 넘치는 소의 이미지를 강조할 수 있게 되었다. 이 두 사람은 비슷한 시기에 무사시노미술학교의 전신인 제국미술학교에서 공부하였고 광복 이후 1945년 조선미술건설본부에도 함께 참여하는 등 지나온 행적에서 비슷한 점을 발견할 수 있다. 권진규는 이미 이때대나 함흥미술연구소의 김육규를 통해서 혹은 다른 무사시노미술학교 졸업생을 통해서 박상옥과 이중섭 나아가 백우회에 대해서 알고 있었을 것이며 또한 한국문화에서 소의 이미지가 지닌 중요성과 상징성을 잘 알고 있었다고 짐작된다.

110) 최열은 이중섭이 소를 즐겨 그린 이유가 일찍이 오산고보 시절 ‘향토색의 대표소재’로 소를 선택했는데 그 자신이 소에 관심이 많았기도 했으며 오산고보 스승이었던 임용련과 백남준의 영향으로 오산고보에서 소를 그리는 화가가 많이 등장했다고 분석한다. 최열(주 13), pp. 68-70.

더욱이 이중섭은 원산출신이지만 권진규와 함께 모두 북한 출신으로서 권진규가 1948년 밀항하기 전까지 서울에서 서로 알고 지냈을 가능성이 높다. 그들의 교유상황, 시점 등에 대해서는 구체적으로 알려진 바는 없으나 그들이 다른 북한 출신 예술가들과 함께 당시 서울의 넓지 않은 문화권역 내에서 활동하고 있었다. 월남인이자 일본과 한국을 오갔던 그들의 삶은 이방인으로서 동질감이 느껴짐에 틀림없다. 소와 관련된 권진규의 작품은 고독하고 외로운 예술가로서의 입장이 아니라 시대와 지역을 가로지르는 시대양식으로 볼 필요가 있다.

2.4.4. 기타 동물상

권진규는 고양이, 닭, 말, 뱀, 새, 소, 양 등 여러 동물의 형태를 구상과 추상의 형식에 구애되지 않은 채 다양한 형태로 제작하였다. 그가 일찍이 1935년 함흥상공회의소 전람회에서 상을 받은 작품이 <사슴>이었으며 1953-1955년의 니카텐(二科展)에 출품한 작품의 대부분이 말을 표현한 작품이었던 만큼 그는 일찍부터 동물에 관심을 두고 있었다. 그는 집에서 키우던 개, 고양이 등을 오랫동안 관찰하여 드로잉하거나 조각작품으로 남기기도 하였다.

고양이는 권진규에게 친숙한 동물 중 하나이다. 고양이는 이미 고향인 함흥에서 길렀는데 일본에서도 마찬가지로 동물들을 관찰하며 작품의 모티프로 삼았다. <검은 고양이>(도판63)는 긴장하고 있는 고양이의 모습을 다룬 작품이다. 원래 작품의 제목은 권진규가 붙여 'Chat Noir'로 명명하였다. 이 작품은 1963년에 집에서 키우던

고양이를 관찰한 후 사진으로 촬영한 후 스케치와 조각작품으로 제작한 작품이다. 화가 난 듯 눈을 부릅뜬 채 꼬리를 한껏 치켜세운 고양이의 모습이 잘 드러나 있다. 고양이를 모티프로 한 또 다른 작품은 몸을 말고 앉아있는 모습이거나 이집트 고대조각의 영향을 받은 정면을 향해 앉아있는 작품도 있으며 고양이 머리만 다룬 것도 있다.

권진규는 1965년경 폭스테리어를 애완견으로 길렀으므로 스케치 북에 폭스테리어의 채색드로잉 작품이 남아있다.(도판64) 그는 동물을 좋아했었으므로 조각작품과 스케치 작품을 많이 남겼다. 이러한 동물상에 나타나는 가장 큰 특징은 감정의 직접적인 표현이 두드러진다는 점이다. 그는 모티프가 인물인 경우 감정의 억제효과가 나타나는데 반해 사람이 아니라 마스크, 동물을 통해서도 분명한 자세 혹은 격렬한 감정을 표출하는 작품을 제작하였다. 마츠모토는 이러한 감정세계의 구도에 대하여 양식상 진폭과 함께 감정에 있어서도 극단적인 진폭이 권진규의 작품 세계에 잠재되어 있다고 보았다.¹¹¹⁾

111) 마츠모토 도오루(주 53), p. 40.

IV. 작업의 특성

1. 모델 및 대상의 선택

권진규는 흉상, 두상작품을 제작하는데 있어 실제모델을 보고서 제작하였므로 작품명을 대부분 모델의 이름 그대로 명명하기도 하였다. 권진규가 모델로 삼았던 사람들은 전문모델도 있었으며 그 외에도 그가 시간강사로서 수업을 했던 미대의 학생, 평론가 유준상이 소개했던 대학교 여대생들이다. 귀국 후 첫 여성모델이었던 '영희'를 비롯하여 '순아', '애자', '지원', '현옥', '혜자' 등은 모두 모델들의 이름이었으며 얼굴의 골격과 분위기 등에서 모델의 특징을 어느 정도 파악할 수 있다. 당시 학생이면서 모델이었던 이들은 서라벌예술대학(현 중앙대학교) 회화과 김현옥(金鉉玉), 서울연극학교(현 서울예술대학) 연극학과 나혜정(羅惠正), 이순아(李順兒)¹¹²⁾, 이화여대 서양화과 이선자(李宣子), 서울대학교 음악대학 남명자(南明子), 홍익대학교 공예과 최경자(崔慶子), 서양화과 장지원, 조각과 안희정(安希貞)¹¹³⁾, 최홍자(崔弘子), 강애자(姜愛子) 등이다. '예선(禮善)'은 신인소설가 신예선이다.¹¹⁴⁾ 이들은 단순히 일회적인 모델이 아니었으며 권진규의 아틀리에에서 미술을 배우거나 서로 친구 사이(경기여고 47회 동

112) 권진규가 이순아를 만난 것은 1967년 가을이며 그때부터 모델을 하였다. <순아>작품은 1968년 11월 12일부터 12월 3일까지 제작한 것으로 1968년이라고 작품에 사인과 함께 적혀있다. 건칠은 테라코타의 형을 그대로 이용하여 1971년경 제작되었다. 박형국(주 16), p. 317.

113) 권진규는 1968년 10월 17일부터 11월 7일까지 테라코타 <희정>을 촬영하였다.

114) 권진규는 1968년 9월 25일부터 10월 12일까지 신인소설가 신예선을 모델로 테라코타 <예선>을 촬영하였다.

문 이선자, 남명자, 최경자 등) 옆기에 아틀리에에 자주 놀러가기도 하였으며 권진규는 이들의 가족과도 알고 지냈다.

바로 이러한 이유로 인해 집안일을 도와주던 박영희(朴英姬)를 모델로 한 작품이 많이 제작되었다. 1963년 가사를 도우기 위해 권진규의 집으로 들어오게 된 영희는 작품제작에도 일조하였으며 영희를 모델로 제작한 작품은 <땅은 머리>, <영희>, <춘몽> 등이다. 1964년 제작한 테라코타 <영희>(도판65)는 스크랩북 사진 뒷면에 'a1', 앞면에 '1967년 이전'이라고 적혀있는데 <땅은 머리>(도판66)는 제작연도가 1968년이므로 영희를 모델로 한 작품은 1970년 영희가 집을 떠날 때까지 오랫동안 제작되었다. 그는 인물의 외형을 모사하는 것이 아니라 인물의 인경과 정신까지 옮겨야한다는 태도를 지니고 있었던 것이다. 그렇다 하더라도 그는 지인을 모두 작품으로 제작하지 않았다. 그 이유는 가장 가까웠던 가족과 지인 중 초상조각을 제작한 사람은 거의 없었기 때문이다. 그가 특히 선호했던 얼굴 형이 있었음을 짐작하게 한다.

반면 전문 모델을 보고서 작업한 작품은 제목이 없는 경우가 대부분이다. 전문 모델들은 보다 격정적이고 감수성이 풍부한 제스처를 보여주기 위한 목적이 두드러졌으므로 모델명을 굳이 밝히지 않았다.

권진규가 자소상을 많이 제작했다는 점 또한 시사하는 바가 크다. 자신의 모습이야말로 작가가 다룰 수 있고 다루어야 하는 최고의 모델이었으므로 그는 학창시절부터 자소상을 많이 제작했으며 특히 1960년대 후반 이후 불상을 제작하는데 있어서도 남자 인물의 모델로서 자신의 얼굴을 기본으로 하고 있었다. 더욱이 1971년 개인전 포스터를 직접 디자인하면서 자신의 얼굴 사진 뒤로 자신의 작품을

나란히 세우는 이미지로 제작하였다. 권진규는 부르텔과 시미즈 다카시를 통해 배웠던 서양근대조각의 전통과 동양의 전신사조 미학을 조화시켜 작품에 새로운 생명력을 불어넣고자 하였다.

2. 체계적인 조형과정

권진규가 작업을 진행하는 방식을 추적해보면 사진, 스케치북, 그리고 작품으로 연결되는 일련의 과정을 지니고 있다. 먼저 그는 관심을 가진 대상을 이미지로 먼저 찾거나, 사진으로 촬영하였다. 그런 후 그의 초기 아이디어를 스케치북에 담았고, 이후 모델링하였다. 본격적인 3차원의 환조를 만드는데 재료와 기법을 형태에 맞도록 결정하였고, 이후 보수과정 및 보수재료 역시 세심하게 선택하였다. 그는 최종적으로 수첩에 작품 제작에 걸리는 전체 기간도 기록하였다. 나아가 그는 작품의 제작과정과 완성본을 직접 촬영하였는데 완성본 이미지에는 일련번호를 부여하고 제목을 정하였다. 어느 화가이건 조각가이건 나름의 조형방법을 발견하고 그 과정을 거치게 마련이지만 그는 자신이 진행하고 있는 작업에 대하여 기록하고, 확인함으로써 보다 체계적인 조형과정을 구축하였다. 가장 대표적인 사례로서 <휴식>(도판67)의 예를 들 수 있다. K-24는 번호와 간단한 드로잉이 수첩에 있으며 스케치북에 스케치도 함께 하였다. 이후 테라코타로 작품을 제작한 후 권진규가 직접 촬영하여 스크랩북에 포함하였다.(도판68, 69, 70)

이러한 과정으로 미루어 보아 권진규에게 있어 작업의 첫 단계는 재료의 물성으로부터 아이디어를 구상하고 작품을 만들기보다는 오

히려 시작부터 그가 추구했던 궁극의 목표를 위하여 단계적으로 만들어간다고 볼 수 있다. 시작단계에서부터 점차 구체적인 조형을 만들어가는 단계마다 중요성이 부가된다는 점에서 권진규의 조형과정은 부분들의 조합을 통해 전체적인 완성으로 나아가고 있음을 의미한다.

또한 권진규는 수첩, 드로잉, 사진 스크랩북 등에 일련 번호를 부여하며 작품을 표기하고 분류하기도 하였다. 스크랩북의 사진에 적혀진 내용으로 살펴보면 소문자 ‘a’는 1967년 이전에 제작한 작품이며, 대문자 ‘K’는 1967년, 대문자 ‘A’는 1968년 이후 제작된 작품으로 구분하였다.(도판71)

1967년 이전 제작한 작품 중 <영희>는 스크랩 북의 사진 뒷면에 ‘a1’, 사진 앞면에는 ‘1967년 이전’이라고 적혀있다.(도판72) <선자(宣子)>는 1967년 제작하였는데 관련 사진 3장이 있으며 모두 아틀리에에서 권진규가 직접 촬영하였다. 사진의 뒷면에는 ‘K14 “宣子” 고 27cm’, 또 다른 사진의 뒷면에 ‘K14’를 적었다.(도판73) <혜정>은 1968년 4월 나혜정을 모델로 제작한 테라코타작품인데 직접 촬영한 사진 12장이 스크랩북에 있으며 그 뒷면에는 ‘A6’이라고 적혀있다. ‘A6’은 권진규가 생전에 자신의 스크랩북에 작품을 분류하기 위한 일련번호이며 ‘A’는 1968년에 제작한 작품을 의미한다. 그리고 권진규는 수첩에 A6에 관한 메모를 하였다.

스크랩 북의 사진은 일련번호 순서와 일정한 크기로 배열되어 있는데 1969년경 제작된 것으로 짐작된다. 당시 명동화랑 전시와 캐나다에서의 전시와 작품 판매를 준비하고 있던 상황이었으므로 이러한 스크랩 북의 사진들은 브로슈어를 위한 사전준비단계로 볼 수 있다. 스크랩북의 사진들은 한 작품 당 상하좌우 각기 다른 각도에

서 촬영한 사진이 최소 1장 - <홍자>, <애자> 등 작품에서부터 최대 23장 - <여인두상(미국인 노부인)>¹¹⁵⁾에 이르기까지 다양하다. 권진규는 자신의 작품이 지닌 특성을 최대한 잘 살릴 수 있는 각도의 이미지 컷을 스스로 촬영하였으며 이를 완성된 이미지로서 스크랩북으로 제작하였다.(도판72)

또한 권진규는 작품의 제목을 명명하는 데에도 고심하였다. 그는 작품의 제목에 있어서도 인물의 경우 모델명을 그대로 따르는 경우도 있지만 모델명을 구체적으로 밝히지 않는 작품도 있다. 한 모델을 두고서 두상, 입상 등 여러 작품을 제작하였으나 모델의 이름 이외에도 인물의 감성과 작품의 특징을 잘 드러내는 또 다른 제목을 별도로 명명하였다. 예를 들어 모델 혜정의 경우 <혜정>으로 명명된 작품도 있지만 <오월의 여왕, 오월의 여왕, May Queen>으로 명명된 인물두상도 있다. 또한 박영희를 모델로 한 <땅은 머리(おさげ)>, <영희>, <춘몽> 등 여인두상, 여인좌상 등 상황에 따라 제목을 서로 달리하였다. 최경자를 모델로 한 작품 <경자>는 ‘bust Choi’라는 다른 제목으로도 표기되었다.

또한 작품의 제목을 명명할 때 한국어, 일본어, 영어, 불어를 선택적으로 사용한 점도 특징적이다. 이는 외국 전시용으로 외국어 제목을 필요한 시점이기도 했지만 작가의 의도상 작품에 더 적합한 제목을 선택적으로 사용했던 점에 기인한다.

115) 권진규가 1966년 말에서 1967년 초 남명자(서울대학교 음악대학 전공졸업 및 당시 KBS오케스트라 단원)가 소개한 미국인 노부인의 두상을 제작 중에 촬영하였다.

3. 형상의 반복, 재료 및 크기의 변주

권진규 작품의 특징은 동일한 형상을 반복하거나 같은 형태를 서로 다른 재료나 크기를 다르게 변형하였다는 점이다. 첫 번째, 형상의 반복은 말 그대로 동일한 형태를 똑같이 제작하거나 같은 틀에서 형을 뜨면서 결과를 조금씩 다르게 만든 작품에 해당한다. 권진규는 하나의 주형을 이용하여 복수의 테라코타 작품을 주조하였는데 그 결과물들은 서로 구분하기 어려울 지라도 옷, 머리, 얼굴 세부에 손질을 가하여 미세한 차이가 난다. 또한 겉면에 색을 입히지 않거나 검정색 혹은 붉은 색을 각각 칠하여 차별화를 시도하였고, 색의 느낌에 따라 조각상의 분위기를 달리 하였다. 이러한 틀의 자국은 일정하게 나오더라도 마무리 작업은 작업할 순간의 감정이나 흙의 여러 조건들에 따라 달랐을 것이다.

<애자>의 틀(도판12, 13, 14)을 살펴보면 전체 형을 만드는 큰 틀 안에 얼굴 부분의 작은 분할된 틀로 구성되어 있는데 이러한 작은 분할틀은 보다 섬세한 작업을 표현할 수 있었다. 구로카와에 따르면 “권진규의 흉상은 주형은 머리 꼭대기에서 귓바퀴를 지나 목의 흉쇄유돌근 상부부터 어깨의 승모근 능선, 측면 능선에 이르는 분할선에 의해 앞뒤로 이등분할 되어있다. 분할틀은 뺨부터 귀에 걸쳐있고, 아래턱의 패인 곳이나 비익구(코의 옆 부분) 등 앞 쪽으로 주형을 제거할 수 없는 측면의 언더컷을 정확히 인식하도록 설치했다. 두부는 전면을 좌우로 나누는 좌우분할선이 정중앙에 나타나 있다.”¹¹⁶⁾라고 분석하였다. <애자>의 분할형틀은 복제를 하더라도 얼굴

116) 구로카와 히로다케, 「권진규의 재료와 기술에 대해서」, 권진규전 국제학술행사 자료집, 2009.12.23., p. 6.

의 세부표현이 가능하도록 한 권진규의 뛰어난 기술을 보여주고 있다.

<지원의 얼굴>(도판38, 74, 75), <자소상>, <누드>, <마두> 등 같은 형태로 4점 남아 있는데 그 이유는 권진규가 틀을 이용하여 여러 점을 복제하였기 때문이다. 조각에서 복제의 개념은 드물게 나타나고 있는데 소조작품은 가능하였다. 권진규는 틀을 이용한 복제작품이라도 작품마다 정성을 기울여 마무리 작업을 했다. 또한 모방을 싫어했으므로 틀을 이용하더라도 그때그때 작업이 달랐던 것이다. 따라서 <지원의 얼굴>은 우선 작품의 제목이 조금씩 다르며 수첩에는 <志媛 Bust 'Z'>라고도 제목을 표기하였다. 그리고 흉상의 가슴 부분이 각각 다르게 마무리 처리되었다.

앞서 언급한 작품 이외에도 형상의 반복을 보여주는 작품들은 <고양이(Chat Noir)> 3점, <고양이> 3점, <춘엽니> 3점, <곤스케> 2점, <휴식> 3점, <댄스(여인입상)> 2점, <땀은 머리> 2점, <선자> 2점, <애자> 2점, <여인좌상(생각하는 여인)> 2점 등이다.

두 번째로 재료 및 크기의 변주는 권진규의 다양한 재료사용에 기인한다. 먼저 재료의 변주를 살펴보면 권진규는 같은 형태의 작품이라도 1)대리석+석고+브론즈+테라코타, 2)석고+테라코타, 3)테라코타+건칠, 4)테라코타+브론즈, 5)테라코타+석재 등의 재료를 이용하여 작품을 제작하였다. 대리석을 비롯하여, 브론즈, 브론즈, 테라코타 재료로 제작되는 1)에 해당하는 작품은 <누드> 작품이 있다.¹¹⁷⁾ (도판76) 2)의 경우는 <도모>, <자소상(마스크)> 등이며, 3)의 경우는 <춘엽니>, <애자> 등이며, 4)의 경우는 <명자>가 있다. 5)의 경우는

117) <누드>는 같은 형태로 석고, 브론즈, 테라코타로 제작되어 총 6점이 확인되지만 이중 브론즈 재료의 작품, 신문회관 출판작품 등은 현재 소재불명이다. 현존작품은 1점이다.

<선자>, <생각하는 여인> 등이 있다.

재료의 변화에 있어서 주지할 점은 건칠작품으로 제작된 작품은 석고형틀이 더 이상 존재하지 않는다는 점이다. 건칠은 제작과정 중 석고틀이 물에 젖으면 더 이상 사용할 수 없게 되므로 건칠작품으로 제작된 작품은 재료의 변주 단계에 있어 가장 마지막 단계에 해당한다. 현재 테라코타의 형을 그대로 이용하여 건칠을 만든 작품은 <순아>, <자소상>, <춘엽니, 비구니>(도판52, 77) 등이 있다. 반면 이러한 사실에 근거하여 현존하는 석고틀 3점, <소춘>, <애자>, <여인 입상> 등의 경우 건칠로 제작되지 않았음을 알 수 있다.

또한 권진규는 같은 형태이지만 크기가 다른 작품도 제작한 바, 이러한 작품들은 <웅크린 여인> 테라코타 5점(도판41, 78, 79, 80), <누드> 테라코타 3점(도판76), <여인두상> 3점 등이 있다. 그는 크기의 차이에 따라 양감과 형태 역시 미묘한 변화를 부여하였다.

무엇보다도 앞서 언급한 <누드>(도판76)는 형상의 반복, 재료와 크기의 변주라는 관점에서 가장 변화가 많은 작품이다. 대리석 1점, 석고 1점, 브론즈 1점, 테라코타 4점 등 4종의 재료로 총 6점이 제작되었고, 형태에 있어서도 제각기 다 다르다. 이 작품은 무사시노 미술학교의 석고실에 있던 <웅크린 아프로디테> 석고상을 모본으로 하여 만든 작품이다. 이 석고상은 양팔이 없이 한쪽 무릎을 세우고 다른 한 쪽 무릎을 꿇고 앉아있는 비너스의 모습인데 원작이 고대 그리스 조각이 지닌 비례미와 더불어 숭고미를 지닌 조각의 고전으로서 유명하다. 권진규는 이 석고상을 기본으로 하여 원작과 같이 두상이 없는 조각상 1점과 두상을 추가한 조각상 5점을 제작하였고 이 작품들은 무릎의 높이가 약간 다르거나 양감이 조금씩 달랐다. 이 작품은 재료에 따른 비례와 양감의 차이, 두상 유무에 따라 각기

다른 조형미를 지니게 된 것이다. 그가 형태를 변경하고 반복하는데 있어 어떠한 관점으로 제작했는지에 대한 견해를 밝힌 적은 없다. 하지만 동일한 형태를 지닌 작품들이 권진규의 작품에 상당부분을 차지하고 있다는 사실은 작가가 이를 정확하게 인지하고 있었음을 알 수 있다. 형틀을 이용하여 석고, 테라코타, 건칠작업을 다양하게 제작하였다는 점은 같은 형태의 작품일지라도 질감, 재료의 물성을 미묘하게 변화시켜 그 결과를 이끌어내는 그의 예술관을 추정할 수 있다. 이러한 형상의 반복, 재료와 크기의 변주를 보여주었던 그의 태도는 예술의 절대적 이상형을 궁극적인 목표로 한 것이라기보다는 이상형으로 다가가려는 실천적인 행동양식이었다.

조각작품에서 틀을 이용하여 작품을 만들 때 복수로 만들어져서 에디션을 갖는다는 전통을 권진규는 잘 알고 있었다. 따라서 작가가 신변정리를 할 때 제일먼저 석고틀을 부셔버렸다는 행위는 시사하는 바가 크다. 권진규는 자신의 작품을 위한 창작단계의 가장 기본적인 요소부터 없애버림으로써 다른 사람이 자신의 작품제작을 불가능하게 만들어버린 것이다.

V. 권진규의 예술관

본 장에서는 다양한 문화의 탐구, 구상과 추상의 접점, 추상에 대한 관심 그리고 불완전성의 추구라는 관점으로 권진규의 작품세계를 이루는 예술관(藝術觀)에 대해서 살펴본다.

1. 다양한 문화의 탐구

권진규의 작품은 애초부터 견고한 조형성을 바탕으로 하여 동아시아의 불교문화, 아시리아, 이집트, 고대 그리스 조각 등 여러 문화가 녹아있어서 1950, 60년대 유행하던 한국조각계의 주된 흐름과는 달랐다. 김이순은 권진규의 관심사가 “한국의 전통미술은 물론 이중섭과 같은 작가, 그리고 서양의 원시미술에서부터 고대 메소포타미아와 이집트미술, 키클라데스, 에트루리아, 고대 그리스, 로마네스크, 르네상스, 또 세잔(Cézanne)의 회화 원리, 로댕(Rodin), 부르델(Bourdelle), 시미즈 다카시, 마이올(Maillol), 만추(Mazu), 자코메티(Giacometti) 등에 이르기까지 일일이 거론하기 어려울 정도로 다양한 미술을 탐구했다. 서양미술에 대해서는 일본에서 유학하는 동안 직접 작품을 관찰하면서 연구할 기회도 있었겠지만 대개는 화집이나 미술잡지에 소개된 도판 사진을 직접 옮겨 그리거나 그것들을 토대로 스케치를 하면서 자신의 조형세계를 탐구했던 것으로 판단된다.”라고 평하였다.¹¹⁸⁾

이러한 열려진 세계관을 토대로 하여 권진규는 한국의 전통문화를 새롭게 재해석하였다. 그는 1947년 속리산 범주사 대불 조성에

118) 김이순(주 45), p. 53.

참여한 바 있으며, 일본 유학시절부터 여러 점의 불상을 제작한 바 있다. 귀국 후 그는 1961년 승례문 수리 때 제도를 담당하여 고건축에 대해서도 조형성과 색감을 접하게 되는데¹¹⁹⁾, 당시 남긴 스케치를 바탕으로 이후 ‘공포(拱包)’시리즈와 잡상들이 제작되었다.

<공포(拱包)>(도판81)는 1965년 건축의 지붕 밑 공포로부터 영감을 받아 제작된 작품이며 석고판에 테라코타를 끼워 넣고 그 위에 검은색과 붉은 색으로 덧칠한 작품이다. 작품에 대하여 직접적인 언급을 한 적은 없으나 스케치북에 스케치를 많이 남긴 것으로 보아 이 시리즈가 작가에게 중요한 의미를 차지하고 있음을 알 수 있다.¹²⁰⁾

1960년대 그는 고대 제기, 반가사유상을 비롯한 삼국시대 불상, 고구려 고분벽화에서부터 조선시대 탈, 석상 등을 지속적으로 관심을 가지면서 이를 현대적인 미감으로 표현하려고 하였다. 실제로 그는 작품 이외에도 간헐적으로 귀면, 탈과 같이 민속품을 만들기도 하였고, 사극 영화와 인형극의 무대세트를 진행하면서 전통건축, 문양, 복식 등에 대하여 연구할 수 있었다.¹²¹⁾

119) 남대문수리보고서에는 1961년 7월 7일부터 11월 30일까지 권진감(權鎭坎)이 제도를 담당한 것으로 적혀 있다. 감은 규(奎)의 오자이다. 책임자는 김정수 교수이고, 후임이 최용완이었는데 최용완이 촬영했던 남대문 수리보고서의 사진과 권진규의 사진은 거의 같다. 「60년대 초반 승례문 잡상 사진자료」, 『뉴시스』, 2008. 10. 13. 출처; <https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=003&aid=0002325396>, 2019. 1. 2.

120) <공포>시리즈는 제1회 신문화관 개인전에 출품되었는데 당시 부조작품은 작품 밖으로 쇠사슬을 걸어 벽에 설치하였다. 쇠사슬을 추가로 설치한 이유는 아마도 부조작품의 무게로 인하여 작품설치 및 유지가 어려웠기 때문일 것으로 추측된다. 무게를 분산시키므로써 작품 자체에 받는 하중을 감소시켜 작품의 설치상태를 안전하게 고정시킬 수 있기 때문이다.

121) 권진규의 영화세트 제작 참여작품은 무사시노미술학교 졸업 후 시작되었다. 그는 1954년 무사시노 재학생이던 도가시 하지메(富樫一), 아카오키 겐지(赤萩賢司), 아즈마 기쿠오(東喜久夫), 나리타 도오루(成田亨) 등과 함께 영화세트 제작 동아리 ‘세코야(石膏屋)’를 결성하여 도호(東寶), 다이에(大映), 쇼치쿠(松竹) 등 영화촬영소에서 아르바이트를 1957년까지 계속하였다. 일본에서 1954년 ‘고질라’ 시리즈를 시작으로 하여 귀국 후 한국에서는 1961년 ‘현해탄은 알고 있다’, 1962년 ‘임진난과 영웅 이순신’, ‘지옥문’ 등에 이르기까지 총 6편에 달한다. 영화 ‘고질라

<얼굴>(도판82)은 고대 그리스로마의 인체조각, 봉산탈춤을 비롯한 한국의 민속문화에 대한 권진규의 관심이 복합적으로 반영된 작품이다.¹²²⁾(도판83) 무엇에 놀란 듯 동그랗게 뜬 눈동자와 크게 벌린 입 모양, 진한 눈썹과 붉게 칠한 입술의 도상은 특정한 탈의 이미지를 염두에 두고서 모사하였다기 보다는 탈의 해학성에 기반을 두고 있다. 그러한 점으로 인해 도상적으로는 부르델의 <울부짖는 병사 *Guerrier hurlant*>(도판84)와 유사하지만 작가의 순수한 창작물로 보아야 할 것이다. 탈은 본질적으로 ‘은폐’, ‘차단’, ‘도피’라는 사회로부터의 고립을 의미하기도 하지만 외부로 향한 적극적인 발언을 담아낸다는 이중적인 속성을 지니고 있다. 권진규는 얼굴을 가려서 얻게 되는 익명성의 개념을 이용하여 사회로부터의 소외와 사회로 향한 희망을 동시에 담아내고 있다.

권진규는 틈틈이 국립중앙박물관을 방문하거나 전국의 유명사찰을 여행하면서 전통문화를 작품에 담아내고자 하였다. 그 결과 불상의 경우 고려철불에 영향을 받은 작품을 제작하기도 하였으며 자화상을 불상의 형태로 겹쳐서 제작하기도 하였다. 또한 여행을 다니면서 보았던 고건축의 형태, 색감, 질감 등을 부조벽화에 활용하기도 하였다.

의 역습’ 중에서 오사카 요도야바시 은행 부근 모형을 제작하였으며 이후 ‘지에코초(智恵子抄)’에서는 다카무라 고타로(高村光太郎)의 조각품 모작 10여점을 제작하였다. 1961년부터 <임진난과 성웅 이순신>(1962년 개봉 세련영화사 제작, 유현목 감독)(도판70)의 해전 재현을 위한 거북선 세트를 제작하였으며 왜군과 조선수군의 깃발 디자인에 참여하였다. 같은 해 <지옥문>에서는 야외 오픈세트에 설치된 거대 조상 및 스튜디오의 각종 잡상제작과 함께 특수촬영을 위한 미니어처 세트를 제작하였다. 그는 영화 이외에도 1962년 <홍부와 놀부>, <콩쥐와 팽쥐>의 인형극에도 참여하였다. 그러나 1963년 덕성여대 의상과와 생활미술과에 강의를 나가게 되면서 더 이상의 영화나 연극의 세트디자인에 참여하지 않았다.

122) 권진규의 앨범에는 그가 직접 촬영한 봉산탈춤의 탈 사진이 여러 장 있어서 그가 탈춤에 관심을 가지고 있었던 사실이 확인된다.

권진규는 급변하는 서구문화의 유입 속에서 한국현대문화가 서구 문화를 모방하고 사실을 망각하고 있는 현실을 비판하였다.¹²³⁾ 그렇지만 그는 전통으로 회귀하려는 복고정신을 지향한 것이 아니라 그가 습득한 서구문화에 대한 탐구와 해석을 바탕으로 하여 우리가 공감하고 향유할 수 있는 전통을 새롭게 창조하고자 하였다. 여기에는 자신의 문화정체성에 대한 확신과 서양미술의 토착화에 대한 의지가 반영되어 있다.

“한국에서 리얼리즘을 정립하고 싶습니다. 만물에는 구조가 있습니다. 한국 조각에는 그 구조에 대한 근본탐구가 결여되어 있습니다. 우리의 조각은 신라 때 위대했고 고려 때 정지했고 조선조 때는 바로크화했습니다. 지금의 조각은 외국 작품의 모방을 하게 되어 사실을 완전히 망각하고 있습니다.”¹²⁴⁾

사실 전통문화에 대한 관심, 변용과 현대화는 권진규에게만 국한된 문제는 아니었다. 일찍이 권진규가 동경했던 제국미술학교의 1930년대 학풍은 ‘조선인은 조선의 것을 그려야한다’¹²⁵⁾는 교육방향이 있었으며 1930년대 문화계는 조선향토색과 전통문화에 대한 관심이 고조되었다. 1940년대에는 이여성의 조선복식사 연구서인 『조선복색원류고』 (1941)를 비롯하여 근원 김용준의 『근원수필』 (1948), 『조선미술대요』 (1949)가 발간되는 등 한국전통문화에 대한 심층적인 연구가 한국인들에 의해 시작되었다. 나아가 1960년대 한국현대미술계 역시 근대화, 세계화에 눈뜨기 시작하면서 한국 작가들에게 전통정신의 복원과 혹은 민족문화의 정립은 큰 과제였다. 이

123) 박형국(주 16), p. 322.

124) 「건칠전 준비중인 조각가 권진규씨」(주 1).

125) 박형국(주 26), p. 21.

러한 시대적 상황 속에서 권진규는 자연스럽게 전통문화의 재발견을 통해 다양한 문화의 탐구에 진력할 수 있었다. 권진규가 다른 작가들과 차별화되는 점은 타 문화의 전통에 대한 해박한 지식과 관심을 토대로 하여 한국의 전통문화를 탐구하여 한국 전통문화를 타자화하는 것이 아니라 자신만의 양식으로 창조하였다.

권진규가 추구했던 지향점은 세계 여러 나라의 고전작품들과 문화의 상징물들이 보여주는 시대와 지역을 초월한 형상이었다. 그는 현실을 만들어왔고 미래를 향한 자극을 주고 있는 역사의 흔적을 더듬고자 한 것이다. 하지만 그는 과거로 되돌아가려는 것이 아니라 시간을 초월하는 것, 과거로부터 시작되어 미래로까지 가로지르는 절대적인 것을 포착하려 했다. 또한 지역적인 것을 너머 받아들여질 수 있는 본질적인 형태를 찾고자 하였다. 그러므로 순간적으로 소멸되는 아름다움이 아니라 영원한 지속성과 보편성을 유지하려는 예술적 의지로 인해 그는 시간을 가로질러 전해오는 신화를 스스로 만들어가고자 하였다.

2. 구상과 추상의 접점

권진규는 1960년대 추상 경향으로 향하던 조각계의 주류상황과는 달리 대상의 사실주의적 표현에서 비롯된 형태감과 표면보다는 조각에 있어서 보다 근본적인 구조에 천착했다. 그의 조각의 구조 개념은 스승 시미즈 다카시와 이쾌대의 영향으로부터 출발한다. 1930년대 이쾌대는 제국미술학교 재학시절 조각가 시미즈 다카시로부터 사사하였는데 시미즈 다카시는 수업에서 특히 데생을 중요하게 생

각하였다.¹²⁶⁾ 시미즈 다카시는 조각의 기본으로서 구성과 조립에 대해 강조하였고 구상작업에 관심 있는 학생들에게 조각과 해부학을 가르치면서 작가로서의 태도에 대해 ‘진정한 리얼리즘의 공부를 하는 것’¹²⁷⁾이라고 종종 말하였다.

시미즈 다카시에게 배웠던 이쾌대 역시 정확한 데생에 기반을 둔 조형을 추구하였는데 1940년대 후반 성북회화연구소를 통해서 제자들을 양성하면서 일본에서 배웠던 대상에 충실한 리얼리즘을 전수하였다. 무엇보다도 이쾌대는 뛰어난 데생력과 해부학 지식을 바탕으로 하여 극적인 연출과 화면 구성, 다양한 인물군상을 통해 독자적 양식을 구축하였다.

권진규는 이러한 이쾌대와 시미즈 다카시에게 미술을 배웠으므로 리얼리즘에 대해 누구보다도 심층적으로 연구했을 것이다. 그는 근원적인 현실을 들추어내기 위하여 대상을 단순화하고 체계화해야 한다는 것을 인지하고 있었다. 그러므로 권진규의 인물상이 모델을 보고서 제작한다는 점에서 사실주의적 표현에서 출발하고 있지만 그가 모델을 그대로 재현한 것이 아니었다. <지원의 얼굴>을 비롯한 1960년대 후반의 인물두상에서 알 수 있듯이 권진규의 작품에서 나타나는 양식적인 단순화를 통한 긴장감 추구는 그의 인물상의 대표적인 특징이라 할 수 있다. 그는 예술을 정신으로부터 비롯된 것이라고 주장하였고, 인물상에 있어서도 모델의 정신성이 전하려는 태도를 유지하였다.

따라서 권진규의 작업이 대상의 형태에 주관적인 해석을 가하면

126) 시미즈 다카시는 ‘정확한 데생을 해라. 인체의 각 부분은 수목의 줄기이고, 가지이고 꽃과 열매이기도 하다. 그러므로 그 조화, 조합을 구하여 물질의 특질을 찾는 것이다.’ 라는 부르텔의 사상을 전달하였다. 박형국(주 26), pp.128-129. 재인용: 「부르텔의 추억」, 『신미술』 9월호, 1942. 9. 3.

127) 박형국(주 26), p. 129.

서 형태를 단순화한다는 점에 있어서 그의 작품을 구상조각의 계열로 보기에는 한계가 있다. 그의 작업 전반에 걸쳐 나타나는 주요한 경향은 구상에서부터 형태를 정제하듯 단순화시켜 추상으로 나아간다는 점이었다. 이러한 과정은 몬드리안, 피카소의 작업에서 보듯이 자연에서 비롯되어 형태를 점점 세련화하던가 혹은 추상으로 발전시킨 것과 같은 맥락이다. 더불어 김종영, 김환기와 같은 작가들과 마찬가지로 자연에서부터 내적 사유로 전환하는 조형과정을 보여주고 있다.

구상과 추상의 접점을 가장 잘 드러내는 작품은 바로 동물조각과 부조작품이다. 이러한 주제들은 특정한 대상을 의식하지 않았으므로 형태를 조형하는 데 있어 전적으로 상상력이 동원되었기에 더욱 자유로운 조형이 가능했다. 말과 마두 작품은 조각작품뿐만 아니라 스케치 작품으로도 많이 제작되었음을 전술한 바 있다.(도판85, 86, 87, 88)

<해신>(도판89)은 고구려 고분벽화를 소개하는 책의 표지에 실린 주작(朱雀)의 이미지를 참고로 만든 작품으로서 몇 차례에 걸쳐 형태의 단순화가 이루어졌다.(도판90) 대상의 형태에 주관적인 해석을 가한다는 점에 있어서 권진규의 작업은 구상과 추상의 미분화된 성격을 동시에 보이기도 한다. 그러므로 그의 작업 전반에 걸쳐 나타나는 주요한 경향은 구상에서부터 형태를 정제하듯 단순화시켜 추상으로 나아간다는 점이다. 이러한 과정은 몬드리안, 피카소의 작업에 자연에서 비롯되어 형태를 점점 세련화하거나 혹은 추상으로 발전시킨 것과 같은 맥락이다. 하지만 이 작품과 같이 모델이 없이 작품을 제작할 경우에는 전적으로 상상력을 동원하여 작품을 제작하였다. 그리하여 이 작품에는 고구려 벽화, 신라 토우 등과 같이 전

통문화에 등장하는 상상의 동물 형태가 엿보인다. 이 작품의 또 다른 특징은 사람의 얼굴을 표현할 때 감정을 자제하는 것과는 달리 동물인 경우에는 격렬한 감정의 직접적으로 표출된다는 점을 꼽을 수 있다.

무엇보다도 권진규는 부조작품을 통해 형태에서부터 기법에 이르기까지 다양한 조형적 실험도 하였다. 제작기법에 있어서도 테라코타, 건칠 등 한 가지 기법만 사용하는 것이 아니라 마치 콜라주를 하듯 한 작품에 여러 가지 재료와 기법을 한꺼번에 사용하였다. <망향자>, <뱃사람>, <해신> 등과 같은 작품은 스케치에서 알 수 있듯이 수차례에 걸쳐 형태의 단순화가 이루어졌다. 1950년대부터 1970년대 많은 작가들이 구상 경향의 작품에서 점차 추상으로 전환하면서 순수조형을 추구하는 방향으로 나아가는 과정을 보여주었다. 또한 일부 작가들은 형태를 단순화하는 것에 구애되지 않고, 구상과 추상을 동시에 진행하는 양상을 보여주기도 하였다. 구상과 추상 개념의 구분이 뚜렷하지 않은 상황 속에서 조각가들은 양 쪽의 장점을 취하기도 하였는데 권진규도 마찬가지로 구상과 추상의 중간적 양상을 보여주었다. 앞서 언급한 작품들은 선의 리듬감, 색채의 사용, 조형을 만드는 손의 느낌 등을 표면에 그대로 살아나 있어 촉각적인 특성이 강하게 드러난다. 표면을 두들기고, 긁어내고, 다독이는 자유로운 손놀림은 작가적 감성이 가감 없이 표출된 결과이다.

1960년대 조각에 있어서 구상과 추상의 접목이 두드러져 보이는 이유는 회화에서 주도적인 경향이었던 추상표현주의와 앵포르멜이 조각에도 영향을 미쳤기 때문이다. 작가들은 재료의 물질성을 바탕으로 하여 자연의 원리와 유기적인 형태를 추구하였는데 기하학적 추상보다 생명주의적인 조각이 많았던 점이 특이하다.¹²⁸⁾ 이는 동양

의 기 사상과 전쟁의 상흔을 겪은 이들의 자기치유적 태도가 결합된 결과로 볼 수 있다. 생명의 근원에 대한 탐구는 인간 본질에 대한 성찰을 유도하였으며, 1960년대 이후 실존주의 경향을 부각시키는 바탕이 된다.

한편 권진규는 1968년 니혼바시 화랑 전시 이후 재료, 조형, 제작 방식 등에 있어서 새로운 모색하였으며 그 중 추상 경향의 부조작품이 특히 두드러져 보인다. 하지만 권진규는 추상경향의 부조일지라도 입체처럼 보이게끔 하기 위해 중앙에 구상적인 마스크를 붙여 구상과 추상경향의 형태감이 보여주는 이질감을 강조하기도 하였다.

3. 추상에 대한 관심

권진규의 동물조각, 부조작품, 회화작품들은 구상과 추상의 접점을 보여주는 작품들이 많으나 그는 그에 머물지 않고 적극적으로 추상적인 경향을 도입하기도 하였다. 대상이 있는 작품이 외부로 향한 시선과 관계성을 담고 있다면 대상이 없는 작품들은 작가의 내면으로부터 솟아오르는 창작의지의 무한한 발로였기 때문이다. 무엇보다도 작가가 재료를 다루는데 있어 석고에는 덧칠을 하거나 테라코타는 마무리를 제각각 달리 하였으며, 테라코타 부조와 건칠작품에 있어 거친 표면을 추구하여 촉각적인 효과를 거두었던 사실은 재료와 제작방식을 유연하고 자유롭게 사고했던 권진규의 조형관을

128) 허버트 리드(Herbert Read)는 1964년 ‘모든 사물들 사이로 흐르는 우주적인 힘 ‘인 동양의 기 개념과 동일시한 아니마(anima)를 표현한 작품을 생명주의’로 칭하였다. 김정희는 1960년대 이후 한국조각이 보여주었던 자연원리의 구현과 유기적인 형태가 리드의 생명주의 조각과 공통점이 있다고 서술한다. 김정희, 「최만린의 조각: 생명의 형태화」, 『최만린』, 삼성미술관, 2001, p. 24.

보여준다. 특히 테라코타와 건칠 작품의 경우 표면의 촉각적인 면을 강조함으로써 작품에 비추는 빛의 효과를 변화시켜 형태를 인식하는데 새로운 인식의 전환을 불러일으켰다. 이러한 재료는 권진규에게 단순히 작품을 위한 수단으로서만이 아니라 작가를 외부세계로 나아가도록 만드는 통로로서 작용하며, 표면에 드러나는 신체성이 물질의 개성을 드러내면서 작가와 물질의 만남을 도모하였다.

권진규는 추상미술을 직접적으로 언급했던 기록은 거의 없으므로 그가 추상미술에 대해 어떠한 지향하고자 했던 바는 확인되지 않는다. 하지만 권진규는 서구의 조각에 대하여 다음과 같이 말한 바 있다.

“서구의 조각은 그들 집단의 골수에 뿌리박은 전반적인 사상, 생활감정, 전통에서 집약된 것이다. 그들의 새로운 조형이념은 그 거대한 전통을 바탕으로 나온 것이다. 우리들이 아무런 내면의 충격에 의하지 않고 안이하게 그들이 지향한 예술 흐름 속에서 우리의 예술행위 초점을 맞춘다면 우리는 영원히 그들의 뒤만 쫓는 자기상실자가 되고 말 것이다.”¹²⁹⁾

권진규가 말하는 ‘새로운 조형이념’이란 바로 추상미술을 의미한다고 볼 수 있으며 이러한 발언은 그가 추상을 배척하고 있다는 사실을 의미하지는 않는다. 이미 1952년경 제작된 <마두> 작품의 경우 한쪽은 반추상이며 다른 한쪽은 구상적인 경향을 띄고 있다. 일본에서는 1950년대 이미 추상미술이 확산되었던 바¹³⁰⁾, 권진규 역시 그

129) 구로카와 히로다케(주 86), p. 281. 재인용 : 김광진, 『권진규 조형세계고찰』, 홍익대학교 석사학위논문, 1977, p. 21.

130) “권진규가 시미즈 다카시의 제자로서 인정을 받았기 때문에 본인도 시미즈처럼 구상작업을 해야 하는데 그 당시 일본에는 추상미술이 들어오기 시작했어요. 한국보다 조금 더 빨리 들어왔죠. 졸업전시는 반추상 쪽으로 갔죠. 원형이나 추상미술로 내는 사람들도 있었어요” 박형국(주 51), p. 5.

로부터 영향을 받았음에 틀림없다. (도판54, 56)

1960년대부터 주변 지인들은 이미 대부분 앵포르멜을 비롯한 추상경향 작업을 선보이고 있었으며¹³¹⁾ 새로운 신진작가들은 개념미술, 퍼포먼스 등 아방가르드 미술을 선보이고 있었다. 현대조각의 흐름이 기념비적 가치를 우선시하는데서 점차 심미적인 가치를 추구하는 경향으로 전환되고 있었으며 개념적인 성격으로까지 전개되고 있었던 바, 이미 국전과 같은 보수적인 관전 역시 1950년대 중반부터 본격적인 추상조각이 출현하고 있었음을 권진규는 잘 알고 있었다.

권진규는 회화작품 및 스케치 북의 평면작품은 앵포르멜과 표현주의 경향의 추상경향을 보여주고 있으며, 1964년 남긴 스케치북에는 상당수 양에 달하는 추상조각 작품을 스케치한 바 있다. 다른 작가의 조각작품을 모사한 것으로 추정되는 스케치에 다음과 같은 메모를 남겼다.

“ 린어탕(林語堂)의 『생활의 발견』에서,

현실=동물+꿈

이상주의=현실+꿈

보수주의=현실+유머

꿈-유머=광신

꿈+유머=환상

현실+꿈+유머=예지(叡智)

그러므로 예지, 다시 말하면 최고형(最高形)의 사물을 생각하는 방법은 우리

131) 권진규의 개인전 방명록에 있는 미술계 인사들은 상당수 추상경향의 미술가들이다. 특히 친척이자 동료였던 권옥연을 필두로 하여 1968년 니혼바시 화랑 개인전에 참석했던 한국미술계 인사는 대부분 추상계열에 속한다. 그중 김종학은 1966년 <역사> 목판화 작업으로 제 5회 도쿄국제판화비엔날레에서 가작상을 수상한 바 있다.

들의 꿈 또는 이상주의를, 현실에 뿌리박은, 무수한 유머의 감각으로서 부드럽게 만드는 점에 있다”

그가 조형의 방식을 재현에나 묘사에 얽매이지 않고 감각의 자연스러운 발로로서 서술하고 있다는 점에서 그의 작품 속에 심미적인 가치를 추구하는 추상의지를 내재하고 있는 것이다.

<작품>(도판91)은 추상에 대한 그의 관심을 직접적으로 보여주는 작품이다. 부조작품은 형태를 조형하는 데 있어 특정한 대상을 의식하지 않았으므로 더욱 자유로운 조형이 가능했다. 하지만 그는 거기에 머물지 않고 적극적으로 추상적인 경향을 도입하기도 하였다. <작품>은 가네다 다츠히로(金田辰弘, 191-1996)의 <무거운 날개(重い翼)>(도판105)¹³²⁾를 참고하여 권진규가 스케치한 후(도판93), 테라코타 부조를 제작한 작품이다. <무거운 날개>의 중앙부분 중 반으로 나뉘진 원형 부분이 권진규의 작품에서는 암술과 수술과 같은 표현으로서 자연의 생명력을 은유적으로 상징하는 형태로 변경되었다. 권진규는 이 작품 외에도 연작 개념으로 몇 점 더 제작하였다.

그러한 점에서 <작품>은 조형요소에 있어서 1960년대 한국작가들 중 특히 박서보의 <원형질> 연작(도판94), 권옥연의 작품과의 유사점을 추적해 볼 수 있다. 주지하듯이 권옥연과는 학연 및 혈연관계로 직접적인 영향관계가 있었으며 예술적 동지로서 많은 교감을 나누었다. 박서보¹³³⁾의 <원형질>시리즈는 전쟁 후 암울한 혼란상과 상

132) 가네다 다츠히로는 니카카이(二紀會)를 중심으로 활동하였으며 오랫동안 교토 세이카이대학(京都精華大學)에서 양화과 교수로 재직하였다. 주로 사람과 새를 모티프로 하여 중후한 색채와 독특한 마티에르를 가진 회화작품을 제작하였다. 1950년대에는 <무거운 날개>는 일본의 경제성장 시기에 모든 것이 변화하는 것을 상징적으로 표현한 작품으로서 금속성이 강한 비행기의 날개와 나비의 날개를 복합적으로 조합한 형태의 추상작품이다. 아나키스트적 사상이 반영된 이 작품은 미술수첩에 게재된 바 있으며, 권진규는 이 작품을 미술수첩에서 본 후 스케치하였다. 박형국(주 66), p. 5.

처를 상징하면서 극복하려는 생존의지를 상징하는 작품으로서 물질 자체의 표현성을 탐구하는 개념을 담고 있다. 격정적인 감정을 표출하는 거친 질감은 앵포르멜 계열의 표현추상회화를 완성하였는데 이 연작에서 보이는 비물질적인 조형요소와 표면의 거친 마티에르는 권진규가 선호하는 물성이었다. 더욱이 추상 중심의 실험적인 태도, ‘국전’이라는 권위에 대한 도전, 나아가 개인의 창조적인 표현을 강조했던 박서보의 태도는 권진규 역시 공감하고 실행하고 있었던 바 작품에서도 영향관계를 찾아볼 수 있다.

특히 부조작품들의 전시방식에 있어서도 특이한 점을 발견할 수 있는데 작품의 양쪽 위로 쇠사슬을 걸어 좌우로 벌리거나 서로 X로 겹쳐 벽면에 부착하였다.(도판5,6) 이러한 전시방식은 테라코타 부조의 무게로 인하여 작품 뒷면의 걸이만으로는 하중을 지탱하기가 어렵기 때문에 작품의 무게를 분산하기 위한 목적으로 짐작할 수도 있다. 하지만 쇠사슬의 모양은 작품마다 서로 다르므로 무게분산용의 목적보다는 오로지 미적인 효과를 추구한 것으로 볼 수 있다. 작가는 입체작품의 조각대에는 그다지 신경을 쓰지 않았으나 부조작품의 경우 작품 외부에 일정한 패턴을 지닌 쇠사슬을 통하여 테라코타와의 재료 비교, 2차원의 공간을 확장하려는 시도 등을 보여주었다.

권진규의 부조작품에 내재되어 있는 추상경향에 대해서 처음으로 밝힌 이는 윤난지와 최태만이였다. 윤난지는 권진규에 대한 연구가 주로 인물상에만 집중되었기에 권진규가 주류적 동향에 배타적인 작가로서 간주되었으나 단계적인 추상작업 뿐만 아니라 완전한 추

133) 박서보는 권진규의 서울과 도쿄에서 개최된 3회 개인전에 모두 방문하여 방명록에 이름을 서명하였으므로 서로 친분관계가 있었을 것으로 유추할 수 있다.

상형상의 작품에 대한 권진규의 관심에 주목하였다. 그는 권진규가 표현의 의지가 작동하는 작가로서 주변상황에 대하여 주체적으로 해석하고 반응하였음을 밝혔고 현실을 초월한 이상세계를 추구하였다고 서술하였다.¹³⁴⁾

최태만은 권진규의 부조 <봄>(도판95)을 서술하는데 있어 윤난지의 입장보다 진일보하여 추상표현주의와 앵포르멜 회화의 영향을 언급하였다. 투박하고 거친 화면처리, 복잡한 선들, 서로 연관성 없어 보이는 형태들의 복합구도가 추상표현주의적인 경향을 보여준다면 격렬한 형식에 비해 화면구성이 안정적이고 작품에서는 앵포르멜의 영향을 떠올린 것이다. 권진규의 추상정신의 근거가 당대의 시대적 조류로서가 아니라 '전통과의 묵시적 교류'로서 형성되었다는 최태만의 의견은 권진규 작품의 해석에 새로운 단서를 제공하고 있다.¹³⁵⁾

4. 불완전성의 추구

지금까지 살펴본 권진규는 근원적인 현실에 기반을 두고서 대상의 형태에 주관적인 해석을 가함으로써 구상과 추상을 초월하는 조각의 중요한 작가로 평가받고 있다. 권진규는 대상의 완벽한 형태만을 추구한 것이 아니었다. 그는 영원성을 지향하면서 이상적인 세계를 이루어가는 구도자의 태도로서 작품을 제작하였으나 격한 감정과 충동 역시 작업에 수반되는 조형요소였다. 마츠모토 도오루와 구로카와 히로다케가 언급한 바 있는 '뒤틀림', '비뚤어짐', '흔들림'의

134) 윤난지(주 10), pp. 45-46.

135) 최태만(주 11), pp. 171-172.

개념은 권진규 작품이 지니는 형태의 불완전성도 잠재된 것이었다.

이러한 불완전성의 미학은 대상의 부분만을 보여주거나 미완성처럼 보이는 특징으로 나타날 수 있다. 전자의 경우 대상의 부분이 독립된 작품으로서 <두상>과 같이 남녀의 얼굴(도판17, 19, 26)과 <마두>, <우두(牛頭)>, <고양이>에서 보듯이 형태의 일부만을 집중적으로 강조하는 작품을 의미한다. 후자는 말 그대로 불완전하게 보이면서 미완성의 미학을 보여주는 작품을 의미한다. 이러한 작업들은 오랫동안 그 의미나 평가가 간과되었으며 그동안 연구된 바가 많지 않았다.

우선 대상의 부분을 독립하여 강조한 작품을 살펴보면 가장 대표적인 작품은 <손>(1963)(도판96)을 꼽을 수 있다. <손>은 인체에 대한 정확한 해부학에 근거하여 제작한 작품으로서 근육이 두드러진 강건한 팔과 손가락을 모은 채 펼친 손, 약간 꺾은 엄지로 하늘을 향해 뻗은 형태를 취하고 있다. 곧게 뻗은 다른 손가락들 역시 끝까지 힘을 주고 있는데 이러한 열린 형태와 엄지손가락의 굽은 형태는 극적인 대비를 이루는데 이를 위해 손가락 길이가 팔뚝에 비해 조금 길게 표현되어 있다. 팔은 척측수근굴근을 필두로 하여 단요측수근신근, 총지신근, 소지신근 등 세부 근육의 뚜렷이 표현하여 극적인 긴장상태를 유지하고 있다.¹³⁶⁾ 로댕의 <손 *Avant-bras nu et main*>과 비교해 보면 사실적인 표현이 더욱 강조되며 공간으로 뻗어나가는 확장성을 지니고 있다.(도판97) 이러한 자세는 작가가 국립묘지 현충탑 건립에 참여하면서 <무명용사의 비> 손 부분을 제작하

136) 이 작품은 로댕의 <손 *Avant-bras nu et main*>에서 영감을 받았다고 볼 수 있다. 로댕은 특정한 신체의 부분을 강조하는데 있어 특히 손을 많이 제작하였는데 그는 손 형태의 반복과 다양한 포즈를 통해 조각의 근원적인 구조에 대한 탐구를 압축적으로 보여주었다.

면서 보다 영웅들의 힘찬 움직임 표현하려는 의지가 반영된 것이었다.¹³⁷⁾

최태만은 이 작품이 “형태의 본질을 찾는 예술가의 손에 대한 예찬이자 구도자의 손을 가진 존재가 되고자 하는 그의 열망”에 기인하며 조각가 자신의 손을 모델로 제작한 것으로 본다.¹³⁸⁾ 구로카와 히로다케는 이러한 부분의 독립이 로댕의 <지옥의 문>에서 비롯된 아상블라주의 영향으로 보고 있으며, 부분을 독립시킨 예로서 두상 혹은 마스크와 더불어 동일한 모형을 반복한 <재회>까지 포함하였다.¹³⁹⁾

두 번째로 미완성의 미학을 보여주는 작품들은 순간적으로 작업한 듯한 마무리가 덜된 두상, 여인상, 마두 등의 작품들로 예를 들 수 있다. 이러한 작품들은 흠을 가지고 노는 듯 한 유희적 결과로 볼 수 있는 습작으로 여겨졌으며 권진규의 전시에서는 상당수 배제되었다. 사실 권진규는 아틀리에에서 그린 많은 누드 크로키 중에서 테라코타 조각작품을 제작하였으며 이러한 작품들은 개방적이고 과감한 동세와 표면의 거친 마티에르를 특징으로 하고 있다. 따라서 이러한 작품들은 끝처리를 마치지 않은 듯 한 인상을 주는 것은 당연한 결과였다. (도판98)

그럼에도 불구하고 본 연구자는 이러한 작품들을 니혼바시화랑 브로슈어에 글을 실었던 일본 조각가 기노우치 요시(木内克)와의 영향관계 속에서 살펴볼 필요성이 있다고 보았다.(도판99) 기노우치 요

137) 「결실(3) 현충탑 건립 국립묘지 모뉴먼트의 디자이너 최기원(崔起源)씨」, 『경향신문』, 1967. 9. 9. 5면 출처; <https://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1967090900329205007&editNo=2&printCount=1&publishDate=1967-09-09&officeId=00032&pageNo=5&printNo=6742&publishType=00020>, 2019. 1. 14.

138) 최태만(주 78), p. 447.

139) 구로카와 히로다케(주 86), p. 291.

시는 기노우치의 작업세계는 현대인들이 잊고 있는 인류공통의 고향으로서 보편성을 띄는 조형미를 추구하고자 하였으며, 아르카이즘의 그리스조각에 대한 관심으로 인하여 테라코타 기법을 제작하게 되었다.¹⁴⁰⁾ 그의 작품은 소품이 많은데 여기에서는 불완전한 조형미에서 보이는 미완의 미가 강조되었다. 작가는 “자신의 작품이 미완성인 것일 뿐 완성된 작품은 없다”고 말하며 “많이 만들어지지 않기 때문에 태어나는 아름다움이 있다”¹⁴¹⁾고 말하였다. 그는 “항상 모델을 보고 있어도 때에 따라 멋지고 아름답게 느껴지는 순간이 있다. 그 미를 빨리 잡지 않으면, 바로 도망쳐 영구히 돌아오지 않을 수 있다”라고 하면서 이러한 순간적인 아름다움을 ‘ひねり(비틀기)’로 규정하고 작품에 담아내고자 하였다.¹⁴²⁾ 또한 이러한 소품들은 조각의 태생으로 간주될 수 있으나 충실하게 존재하는 인간의 형태와 그 안에 내재된 생명감을 파악할 수 있는 특징을 지닌다. 순간적이거나 불완전한 형태의 아름다움에 대한 기노우치의 작품관(作品觀)은 인체해부학에 근거하여 완벽한 구조를 강조했던 시미즈 다카시의 작품과는 전혀 달랐다. 권진규의 작품에서 볼 수 있는 극적인 동세와 추상적인 표현은 기노우치의 순간적이면서도 비틀어진 아름다움의 개념과 맞닿아 있는 것이다.

140) 海上雅臣(주 34), p. 56.

141) “自らの作品は未完成のものばかりで完成された作品は無いと述べていました。造り込まれ過ぎないからこそ生まれる美しさが、ここにあります” 和田敏文, 『木内克の言葉』, 人間選書, 1995. 출처; <http://www.coffeespark.com/木内克の彫刻がノリノリ%EF%BC%81テラコッタを日本に/>

142) 大瀧英征(주 60).

VI. 결론

한국근현대미술에 있어서 조각은 미술의 한 장르로서 받아들여지는데 꽤 오랜 시간이 걸렸다. 새로운 양식은 동시대 예술정신을 공유한 작가들에 의하여 체득되어야지만 작품으로 구체화되고, 일관된 시각에 의해 시대양식으로 형성될 수 있다. 일제 강점기, 광복, 이념의 갈등, 전쟁, 가난과 같은 척박한 현실아래 예술가들이 자신만의 조형언어를 구축하기란 쉽지 않았다. 특히 제작이 용이하지 않은 조각분야는 구상으로부터 시작되었으나 1960년대가 들어서면서 비로소 공감대를 얻게 되었고 활성화되었다. 그런 가운데 추상조각은 1960년대 이후 지금까지 비교적 짧은 시간 안에 다양한 발전을 이루어왔다.

본 논문은 제II장에서 이러한 한국현대조각계의 척박한 환경 속에서도 권진규가 펼쳤던 전시이력을 살펴보았다. 일본과 한국에서 활동한 기간 동안 국내외 3회의 개인전과 니카텐, 이치요우카이, 현대작가초대전 등 수차례 단체전을 참가하였다는 점은 그의 활동상이 굉장히 활발하였음을 의미한다. 지속적인 개인전 개최와 재야적 성격의 단체전 출품은 그가 다른 작가들과 달리 어떠한 경향에도 얽매이지 않은 활동영역을 보여주었다. 또한 해외 미술계 진출의 시도는 그가 세계사적 변화의 기류를 감지하고 구체적으로 진행했다는 점에 있어서 국제적인 예술가로서의 위상을 확립하고자 노력했음을 확인하였다.

제III장에서는 권진규의 1950년대부터 1973년까지 이르는 조각작품을 통해 그의 작품세계를 분석하였다. 본 논문은 그의 작품세계

자체를 분석적으로 살펴본 바, 1절에서는 권진규의 재료 선택에 있어서 석고, 석재, 목재, 브론즈, 테라코타, 건칠 등의 순서로 분석하였다. 권진규는 재료를 선택함에 있어서 시대적 유행을 따르거나 어떠한 제약에도 굴하지 않았고, 자신의 예술관을 잘 표현할 수 있는 재료를 선택하였다. 그는 직감에 의해 재료의 특성을 빠르게 이해하였고, 그러한 재료와 제작방법이 자신의 것으로 이해될 때까지 끊임 없는 탐구를 지속하였다. 그는 재료와 제작방식에 있어 완벽한 경지에 이르렀으며 이를 토대로 하여 자유로운 조형(造型)이 가능하였다. 2절에서는 소재에 있어서 자소상을 비롯한 남자인물상, 여인인물상, 종교조각, 동물조각 등의 다양한 유형별로 살펴보았다. 그는 작품에 모델의 내적 세계를 투영하고자 함에 따라 자소상을 많이 제작하였고, 여인인물상을 통해서 대상의 본질을 추구함과 동시에 현실을 초월한 세계를 표현하고자 하였다. 따라서 숭고하고 종교적인 색채를 드러내거나 반대로 생명의 근원을 드러내는 본능과 실존의 몸짓을 표출하는 등 다양한 양상을 보여주었다. 종교조각의 경우 기존의 도상에 구애되지 않고 자신의 존재에 대한 성찰을 담은 독창적인 창작품을 제작하였고, 동물조각에서는 개인사적, 시대사적 맥락 속에서 동물의 원초적인 생명력에 기반을 두고서 입체감과 형태감을 강조한 작품들을 분석하였다.

제IV장에서 본 연구자는 권진규의 작업상 특성을 살펴보았다. 모델과 대상을 선택하고 모델링한 그의 작품을 검토함으로써 대상의 재현보다는 내면의 정신성을 중시하였던 권진규의 태도를 확인하였다. 또한 작품의 제작방법, 보수과정, 제목, 제작연도, 이미지 제작 및 관리, 브로슈어 등 체계적이며 세심하게 진행되었던 체계적인 조형 과정 역시 살펴보았다. 또한 동일한 형상이 반복되고, 재료 및

크기의 변주에 따라 달라지는 작품의 다양한 양상 역시 작업의 주요한 특징인데 이는 예술의 절대적 이상미로 다가가려는 실천적 태도에서 비롯되었다.

V장에서는 권진규의 작품세계 전체를 이끌어가는 예술관을 살펴 보았다. 작가는 서구조각의 전통, 일본과 한국의 전통문화, 고대문화에 대한 관심, 전후 일본미술계의 영향, 서구근현대미술 등 다양한 문화를 탐구하고 이를 바탕으로 하여 전통문화를 주체적으로 소화하면서 작품을 제작하였다. 이러한 태도는 작품을 통해 영원한 지속성과 보편성을 확보하려는 그의 예술관에 기인한다. 또한 그는 구체적인 형상에서 출발한 구상작가였으나 구상과 추상의 경계를 해체하였으며 점차 추상 경향으로 관심을 돌렸다. 게다가 불완전한 형태의 아름다움, 부분과 파편의 독립적인 가치를 확인함으로써 미완의미를 이루어가는 그의 예술가로서의 예술관도 함께 확인하였다. 인간에 내재된 생명감을 순간적으로 포착하려는 의지는 거친 표면 효과, 극적인 동세와 감정의 표현, 추상적인 표현으로 나타난 것이다.

이상 본 논문은 권진규의 작품세계 전반에 걸쳐 살펴봄으로써 미술계의 주류로부터 고립과 탈주가 아니라 작가로서 온당한 역할을 스스로 정립하기 위하여 노력했던 그의 면모를 파악하였다. 그는 자신만의 재료 선택, 기술의 숙달, 소재의 연결성, 조형간의 끊임없는 반복과 변주의 혼용을 추구함으로써 독자적인 작품세계를 구축하였다. 그리하여 자기성찰과 감정의 절제를 통한 내면의 정신성 추구하고 극적인 동세와 감정의 표출을 동시에 보여주는 양면적인 조형관(造型觀)을 통하여 그는 작품의 다양한 층위를 구축하였다. 따라서 그는 시대적 흐름에 편승하거나 외부의 조건에 부응하지 않은 독립적인 예술가상을 세울 수 있었다.

여기에서 향후 새로운 연구주제가 대두될 수 있다. 첫 번째, 권진규의 독자적인 재료 선택이 한국미술계에 얼마나 영향을 미쳤는가의 문제이다. 권진규의 독창적인 재료와 기법으로서 테라코타와 건칠을 예로 들 수 있다. 건칠의 경우 여전히 미술계에서는 흔하지 않은 재료기법으로서 더 이상 확산되지 않았다. 테라코타의 경우 권진규의 작업이 독보적으로 잘 알려져 있었으나 1960년대 일부 추상조각가들이 테라코타 작업을 시도했다. 오윤의 경우도 1973년 테라코타 기법에 관심을 갖고 작품을 제작하였으나 어떠한 계기로 인해 관심을 가졌는지에 대해 모호하다.¹⁴³⁾ 본 연구자는 권진규의 국내 개인전 개최 횟수가 2회에 달하면서 홍보가 많이 되었고, 장소가 신구세대가 많이 모여면서 영향력이 있던 신문회관과 명동화랑이었기 때문에 다른 작가들에게 신선한 자극제로 역할하였다고 본다. 이러한 영향관계는 면밀한 검토가 필요하다.

두 번째, 추상에 대한 완벽한 이해도이다. 다양한 경향이 발생하고 공존한 1950년대부터 1970년대까지 상황 속에서 활동했던 권진규의 작품세계를 부분적 가치기준으로 평가할 때 과연 완전한 추상경향으로 볼 수 있을 것인가에 대한 물음이 제기될 수 있다. 추상이라는 개념이 자발적 형성과 창작의지보다는 외부로부터의 수용이라는 측면이 강하므로 우리나라 작가들이 제대로 이해하였는지 혹은 우리 문화에 제대로 용해되었는지에 대한 물음이기도 하다. 대부분의 작가들이 구상에서 시작하여 추상으로 전환하였다는 점은 자칫한 작가의 작품에 상반된 해석을 내릴 수 있을 것이다.¹⁴⁴⁾

143) 김이순은 오윤이 테라코타 작업에 관심을 가진 이유를 1973년 신문에서 전통전들의 아름다움에 대한 기사 이후 전돌 벽화 가능성을 언급하고 있다. 하지만 오윤은 이미 1972년부터 테라코타 작업을 진행하였으므로 시기상 맞지 않는다.

144) 정점식은 자신의 50년대 추상으로의 변화를 다음과 같이 말하고 있다. “우리나라에서는 추상화, 구상화, 비구상과 뭐 이런 말이 50년대 나옵니다. … 피카소는

세 번째, 스케치에 대한 재평가이다. 권진규의 회화작품과 스케치 작품이 공개되는 기회가 적었다는 점을 고려하면 권진규의 회화작품과 스케치는 조각에 비해 저평가되어있다. 죽음을 앞두고 권진규는 1972년 말부터 점차 작품의 원형틀과 더불어 스케치북들도 없애기 시작하였다는 점도 주목할 만하다. 작가의 내밀한 사고, 삶과 작업이 반영되어있다는 차원에서 회화 및 드로잉 작품에 대하여 앞으로 더 심도있게 연구할 필요가 있다.

네 번째, 영화 세트와 아틀리에 건축에 대한 연구이다. 그는 1950년대부터 영화 및 무대세트 제작에 참여하였고 그러한 경험을 바탕으로 하여 자신의 아틀리에를 직접 설계하고 완공하였다. 그는 아틀리에 내부의 가구 대부분을 직접 제작하였으며, 외벽 전면에 부조작품을 설치하여 종합예술을 추구하였다. 그의 영화 세트제작에 대해서는 《작은 뜨락을 거닐다》¹⁴⁵⁾ 아카이브 전시가 개최되었으나 여전히 종합예술가로서 그의 활동상은 밝혀지지 않고 있다.

권진규는 유행처럼 지나가는 사조와 달리 재료, 양식, 기법 상으로 자신만의 근원적인 세계를 만들고자 하였다. 대상의 본질을 꿰뚫어보고 작품 속에 담고자 했던 그의 조형적 탐구에 대한 이번 연구

1912년이나 13년경이 되면 자연적인 형태로 되돌아옵니다. 추상화되었던 기하학적 형태가 자연적인 형태로 되돌아온다는 거죠. 다른 사람들은 여전히 추상화를 밀고 나가는데...(중략) 그 사람 피카소처럼 저도 또한 순수추상은 못하겠다고 생각한 거지요. 이 추상에다가 뭐 좀 더 자연적인 생명력을 불어 넣어야겠다는 생각을 한 거지요. 가령 추상미술이라고 하면 서구 사람들의 체질에 맞는 겁니다. 아주 기하학적인 거죠. 그 사람들 생각이 기하학적이니까. 이에 반해서 동양 사람들은 조금 관념적이고..., (중략) 동양 사람들은 추상을 하면서도 아까 피카소의 말처럼 뭔가 자연적인 입김 같은 것을 자꾸 넣으려고 한다니까...그러니까 그것이 추상에서 자연으로 되돌아오려고 하는 그런 기분인거지. 내 그림에도 그런 기분이 있습니다. 초기에는 반추상 같은 것에서 추상으로 왔다가, 추상에서 또 자연적인 호흡이나 냄새 같은 것을 풍기는 쪽으로 나갑니다.” 정점식, 「작가녹취」, 『근대미술연구』, 2005, pp. 292-3.

145) 국립현대미술관 서울관, 2015. 3. 31-7.31.

는 그의 작품세계에 대한 연구의 완결이 아니라 앞으로도 많은 해석의 여지를 제공하는 계기가 될 것이다.

참 고 문 헌

<논문>

- 김광진, 「권진규 조형세계 고찰」, (석사학위논문, 홍익대학교, 1977)
- 이원숙, 「질 들뢰즈의 예술철학을 바탕으로 한 권진규의 조형세계 해석」,
(박사학위논문, 경북대학교, 2011)

<브로슈어>

- 《권진규 조각전》, 니혼바시 갤러리, 일본, 1968
- 《권진규 terra cotta》, 명동화랑, 1971
- 《Kwon JinKyu》, 1972
- 《권진규》, 국립현대미술관 덕수궁미술관, 2009
- 《명동화랑 김문호와 조각가 권진규-아름다운 동행》, 화랑미술제, 2013

<단행본>

- 국립현대미술관, 『근대미술연구』, 2005
- , 『거장 이쾌대, 해방의 대서사』, 돌베개, 2015
- , 『권진규전 국제학술행사 자료집』, 2009. 12. 22.
- 김달진미술자료박물관, 『한국미술 전시공간의 역사』, (김달진미술자료박물관, 2015)
- 김정숙, 『반달처럼 살다 날개 되어 날아간 예술가』, (열화당, 2001)
- 문국진, 『표정과 심리의 해부』, (미진사, 2007),

삼성문화재단, 『권진규: 한국의 미술가』, (삼성문화재단, 1999)
 최열, 『권진규』, (마로니에북스, 2011),
 최태만, 『한국현대조각사 연구』 (아트북스, 2007),
 『황순원 전집』, (창우사, 1964)
 『日本洋畫商協會同組合史』, (東京: 日本洋畫商協會同組合, 1985)
 Rosina Buckland, ed., *A Study of Modern Japanese Sculpture*, (Leeds: The Henry Moore Foundation, 2015)

〈도록〉

『권진규: 한국현대미술대표작가 100인선집 4』, (금성출판사, 1975)
 『비운의 조각가, 권진규』, (호암갤러리, 1988)
 『권진규』, (도쿄국립근대미술관, 무사시노미술대학미술자료도서관, 한국국립현대미술관, 2009)
 『권진규미술관 개관기념전 도록』, (권진규미술관, 2015)
 『최만린』, (삼성미술관, 2001)
 『진동(Oscillation)』, (서울대학교 미술관, 2018)
 『木内克』, (東京: 現代彫刻センター, 1974)

〈기타〉

권진규, 「권진규 자필 이력서」, 국립현대미술관 권진규 아카이브
 권진규, 「권진규가 허명희에게 보낸 편지」, 국립현대미술관 권진규 아카이브,
 1971. 2. 28.
 권진규, 「권진규가 허명희에게 보낸 편지」, 국립현대미술관 권진규 아카이브,
 1971. 3. 7.
 류지연, 구로카와, 「이선자 인터뷰」, 『국립현대미술관 출장보고서』,

2011. 7. 2.

류지연, 박형국, 「권이나 인터뷰보고서」, 국립현대미술관 권진규 아카이브,

2010. 5. 19.

박형국, 「국립현대미술관 소장품 인터뷰 결과보고서」, 2010. 2. 25

박형국, 「국립현대미술관 소장품 인터뷰 결과보고서」, 2010. 11. 22.

<신문기사>

「75척의 대미륵불을 범주사에 건조착수」, 『동아일보』, 1939. 3. 16.

「세계최대의 미륵불 건립」, 『경향신문』. 1947. 8. 12.

한일자, 「제1회 양가쥬망전 현실과 자기와의 굴절」, 『경향신문』, 1961.

9. 28.

「현대미술의 위기를 타개. 본사 주최 현대작가 초대 공모전의 의의. 추상

파와 구상파 공동의 광장 마련」, 『조선일보』, 1963. 4. 9.

「장려상 및 신인상도 마련 공모작품 14일부터 반입」, 『조선일보』, 1963.

4. 12.

「신인상에 권승연」, 『동아일보』, 1963. 4. 18.

「테뷰(1) 화가가 되기까지」, 『경향신문』, 1963. 11. 13.

「외국유학 위한 강습」, 『동아일보』, 1964. 7. 2.

「신석필 조각전」, 『경향신문』, 1967. 2. 11.

「결실(3) 현충탑 건립 국립묘지 모뉴먼트의 디자이너 최기원(崔起源)씨」,

『경향신문』, 1967. 9. 9.

「미술전시회 러시」, 『동아일보』, 1970. 10. 24.

「건칠전 준비중인 조각가 권진규씨」, 『조선일보』, 1971. 6. 20.

최진환, 「본보, 북 최고화가 한상익 첫 화집 입수」, 『한국일보』, 1997.

1. 25.

성우제, 「내 작품 모두 불태워라」, 『시사저널』, 2006. 5. 1.

「60년대 초반 승례문 잡상 사진자료」, 『뉴시스』, 2008. 10. 13.

노형석, 「조각거장 권진규 유명미술관 소장품 상당수 원작 아니다」, 『한겨레신문』, 2017.8. 23.

정아란, 「삼청동에서 추억하는 조각거장 권진규. 전작도록 나온다」, 『연합뉴스』, 2017. 8. 23.

<인터넷>

통계청

file:///C:/Users/R/AppData/Local/Microsoft/Windows/INetCache/IE/FIVY3CH
Y/한국통계월보(10월)_DSY71M10.pdf

『항도부산』 제 35호, 2018년 1월호

http://vod.busan.go.kr/data/ebook_050/library/ebook001/hangdobusan_35_2_parkjinhee.pdf

日本陶彫會

<http://www.nihontouchoukai.org/history02.html>

『木内克の言葉』, 人間選書, 1995.

<http://www.coffeespark.com/木内克の彫刻がノリノリ%EF%BC%81テラコッタを日本に/>

도판목록

- 도판1) 성북회화연구소
- 도판2) 속리산 법주사 미륵대불
- 도판3) 1953년 니카텐 전시
- 도판4) 1965년 제1회 신문회관 개인전
- 도판5) 1965년 제1회 신문회관 개인전, 왼쪽 <조국>, 1965년 이후, 석고, 크기불명(소실)
- 도판6) 1968년 제2회 일본 니혼바시 화랑 개인전
- 도판7) 1971년 제3회 명동화랑 개인전 브로슈어
- 도판8) 1963년 현대작가초대공모전 브로슈어
- 도판9) 1963년 현대작가초대전 권진규 출품내용
- 도판10) 1971년 캐나다 전시용 브로슈어
- 도판11) 권진규, <나무>, 1953년 1월경, 석고, 167x63.7x35 cm, 국립현대미술관
- 도판12) 권진규, <애자> 석고틀, 한국내셔널트러스트
- 도판13) 권진규, <애자> 석고틀 얼굴부분, 한국내셔널트러스트
- 도판14) 권진규, <애자> 석고틀 펼친 모습, 한국내셔널트러스트
- 도판15) 권진규, <기사>, 1953년경, 안산암, 62x65x29 cm, 유족소장
- 도판16) 권진규, <입산>, 1964년 12월, 나무, 109.5x93x23.8 cm, 권진규미술관
- 도판17) 권진규, <두상>, 1971년경, 나무, 26 x 14.3 x 20.1cm, 권진규미술관
- 도판18) 권진규, <청년>, 1953년, 브론즈, 44x22x32.3cm, 유족소장
- 도판19) 권진규, <명자>, 1966년, 브론즈, 23.5x17.7x15.5cm, 개인소장
- 도판20) 권진규, <남자흉상>, 1970대(1970년대 이후 사후제작), 브론즈, 30x19x46cm, 국립현대미술관
- 도판21) 권진규, <마두>, 1967년, 테라코타, 47x62.5x30cm, 삼성미술관 리움

도판22) 권진규, <스카프를 맨 여자>, 1968년경, 테라코타, 45x36x26cm, 개인소장

도판23) 마네킹에 채색하는 부인 도모

도판24) 권진규, <그리스도의 십자가>, 1970년, 건칠, 125.5x139.5x34cm, 권진규미술관

도판25) 권진규, <말>, 1969-1970년, 건칠, 55x41.2x18.4cm, 개인소장

도판26) 권진규, <두상>, 1972년경, 건칠, 23 x 18 x 21.5cm, 국립현대미술관

도판27) 권진규, <남자입상>, 1953년경, 브론즈, 49.5x12x11.1cm, 유족소장

도판28) 어귀스트 로댕(Auguste Rodin), <피에르 드 위상*Pierre De Wiessant*>, 1886년, 브론즈, 198.8x113.7x92.7cm, 브루클린미술관(Brooklyn Museum)

도판29) 권진규, <자소상>, 1956 - 1957년, 종이에 잉크, 28.3x22.5cm, 유족소장

도판30) 권진규, <자소상>, 1958년경, 테라코타, 27x20x17cm, 국립현대미술관

도판31) 권진규 <자소상>, 1957년경, 테라코타, 26.6x21x17.7cm, 도시마야스마사기념관(戸嶋靖昌記念館)

도판 32) 권진규, <두상>, 1957년경, 테라코타, 27.2x21x17.7cm, 도시마야스마사기념관(戸嶋靖昌記念館)

도판33) 권진규, <곤스케>, 1967년, 테라코타, 34.4x22x21.2cm, 안동립소장

도판34) 권진규, <자소상>, 1969-1970년, 테라코타, 49x23x30cm, 고려대학교박물관

도판35) 권진규, <도모>, 1957년경, 테라코타, 27.4x19.5x24.4cm, 국립현대미술관

도판36) 권진규, <선자>, 1966년, 테라코타, 39x19x51cm, 국립현대미술관

도판37) 권진규, <애자>, 1967년, 테라코타, 46x35x25.5 cm, 도쿄국립근대미술관

도판38) 권진규, <지원의 얼굴>, 1967년, 테라코타, 47.3x31.2x27cm,

개인소장

도판39) 권진규, <스카프를 맨 모델사진>, 국립현대미술관 권진규아카이브

도판40) 권진규, <춘엽니, 비구니>, 1967년, 테라코타, 48.3x34.5x22.8cm, 개인소장

도판41) 권진규, <웅크린 여인>, 1969년, 테라코타, 8.5x12.5x8cm, 국립현대미술관

도판42) 사토 초잔(佐藤朝山), <동면(冬眠)>, 1926년, 나무, 10.5x25x22.3cm, 후쿠시마현립미술관(福島県立美術館藏)

도판43) 기노우치 요시(木内克), <웅크린 여인>, 1950년대, 브론즈, 19x44.5x19.7cm, 개인소장

도판44) 권진규, <삶어>, 1968년 1월, 테라코타, 27.6x29.2x24cm, 강태호 소장

도판45) 권진규, <포즈>, 1967년, 테라코타, 27x11.7x15.2cm, 한영자 소장

도판46) 권진규 <여인입상>, 1955년, 나무, 58.8x12.8x13.6cm, 오기노 슈스케(荻野修介)소장

도판47) 권진규, <불상>, 1971년, 테라코타, 34.3x26.4x15.6cm, 개인소장

도판48) 권진규, <불상>, 1971년, 건칠, 37.1x28.6x16cm, 권진규미술관

도판49) <금동미륵보살반가상>(국보 제83호), 국립중앙박물관

도판50) <원주출토 고려시대 철불좌상>, 국립중앙박물관

도판51) 권진규, <불상>, 1971년 3월, 나무, 45x24.2x17.5cm, 권진규미술관

도판52) 권진규, <춘엽니, 비구니>, 1967년, 테라코타, 48x34.5x23.5cm, 도쿄국립근대미술관

도판53) 권진규, <기수(騎手)>, 1965년 8월, 테라코타, 54x75x7cm, 국립현대미술관

도판54) 권진규, <마두>, 1952년경, 안산암, 31.4x64.2x15.6cm, 국립현대미술관

도판55) 권진규, <마두>, 1957년 6월경, 종이에 연필, 30.2x25cm, 유족소장

도판56) 권진규, <마두>(도판 54의 뒷면), 1952년경, 안산암, 31.4x64.2x15.6cm, 국립현대미술관

도판57) 권진규, <마두>, 1969년, 테라코타, 35x57.5x20cm, 국립현대미술관

도판58) 권진규, <소>, 1971년경, 테라코타, 18.5x32x19cm, 삼성미술관 리움

도판59) 이선자, <소>, 1966년 이전, 테라코타, 18.5x32x19cm, 테라코타, 작가소장

도판60) 권진규, <황소>, 1972년 3월, 테라코타, 31.1x46.5x42.1cm, 권진규미술관

도판61) 이중섭, <황소>, 1954년경, 종이에 유채, 32.5x49.5 cm, 삼성미술관 리움

도판62) 권진규, <소> 스케치(황순원 전집)

도판63) 권진규, <검은 고양이>, 1963년, 테라코타, 45.2x43x16.2cm, 개인소장

도판64) <폭스테리어>, 1965년, 종이에 먹, 수채, 콘테, 22.3x21.6cm, 유족소장

도판65) 권진규, <영희>, 1964년경, 테라코타, 52.2x48x24.5cm, 권진규미술관

도판66) 권진규, <땅은 머리>, 1968년, 테라코타, 35x31x20cm, 국립현대미술관

도판67) 권진규, <휴식>, 1968년 1월, 테라코타, 26.5x14x21.4cm, 개인소장

도판68) 권진규의 수첩 K-24, 국립현대미술관 권진규아카이브

도판69) 권진규 K-24 <포즈> 드로잉, 개인소장

도판70) 권진규 스크랩북 K-24, 국립현대미술관 권진규아카이브

도판71) 스크랩북의 연도표시, 국립현대미술관 권진규아카이브

도판72) 스크랩북의 <영희> 이미지, 국립현대미술관 권진규아카이브

도판73) 스크랩북의 <선자> 이미지, 국립현대미술관 권진규아카이브

도판74) 권진규, <지원의 얼굴>, 1967년, 테라코타, 50x32x23cm, 국립현대미술관

도판75) 권진규, <지원의 얼굴>, 1967년, 테라코타, 48.5 x 34.9 x 29cm, 삼성미술관 리움

도판76) 권진규, <누드>, 1954년경, 석고, 33.5x11.3x18.5cm, 가사이 도모 소장

도판77) 권진규, <춘엽니, 비구니>, 1971년경, 건칠, 50.2x37.3x26cm, 개인소장

도판78) 권진규, <웅크린 여인>, 1969년경, 테라코타, 4.3x7x4cm, 대백플라자갤러리

도판79) 권진규, <웅크린 여인>, 1969년경, 테라코타, 6.8x10.3x 5.5cm, 권옥연 소장

도판80) 권진규, <웅크린 여인>, 1969년경, 테라코타, 4.3x7x4cm, 아트갤러리 휘목

도판81) 권진규, <공포(拱包)>, 1965년, 테라코타, 94.5x68.5x4.5 cm, 국립현대미술관

도판82) 권진규, <얼굴>, 1969년, 테라코타, 13.5x10.1x7.2cm, 아트갤러리 휘목

도판83) 권진규 촬영 병산탈춤, 국립현대미술관 권진규아카이브

도판84) 앙투안 부르델(Antoine Bourdelle), <울부짖는 병사Guerrier hurlant>, 1870-1871년, 점토, 34.5x23x21cm, 부르델미술관(Musée Antoine Bourdelle)

도판85) 권진규, <마두>, 1965년 이전, 테라코타, 46x63x30cm, 삼성미술관 리움

도판86) 권진규, <마두>, 1957년 6월경, 종이에 잉크, 24.3x35.2cm, 유족소장

도판87) 권진규, <마두>, 1957년 6월경, 종이에 연필, 24.3x35.2cm, 유족소장

도판88) 권진규, <말>, 1972년 3월경, 종이에 수묵, 30x49cm, 국립현대미술관

도판89) 권진규, <해신>, 1963년 5월, 테라코타, 46.5x61.5x20.5cm, 강은경 소장

도판90) 권진규, <해신>, 1963년, 종이에 잉크, 30.2x15cm, 유족소장

도판91) 권진규, <작품>, 1966년, 테라코타 부조, 93x69x7cm, 국립현대

미술관

도판92) 가네다 다츠히로(金田辰弘), <무거운 날개(重い翼)>, 1950년대

도판 93) 권진규, <무거운 날개>, 1960년대, 종이에 잉크, 30.2x25cm, 유족소장

도판94) 박서보, <원형질 1-62>, 1962년, 캔버스에 유채, 163x131cm, 국립
현대미술관

도판95) 권진규, <봄>, 1954년, 테라코타 부조, 56.5x75.8x4.6cm, 대백
플라자 갤러리

도판96) 권진규, <손>, 1968년, 테라코타, 51x29x15cm, 개인소장

그림97) 로댕(Rodin), 손 습작(*avant bras nu et main*), 브론즈, 72x22.6x
13cm, 로댕미술관(Musée Rodin)

그림98) 권진규의 소품들, 권진규미술관

도판99) 기노우치 요시(木内克), <누드>, 1950년대, 테라코타, 개인소장

도판



도판1) 성북회화연구소



도판2)속리산
법주사미륵대불



도판3) 1953년 니카텐 전시



도판4) 1965년 제1회 신문회관 개
인전



도판5) 1965년 제1회 신문회관 개
인전, 왼쪽 <조국>



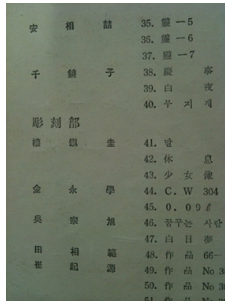
도판6) 1968년 제2회 일본니혼
바시화랑 개인전



도판7) 1971년 제3회 명동화랑
개인전 브로슈어



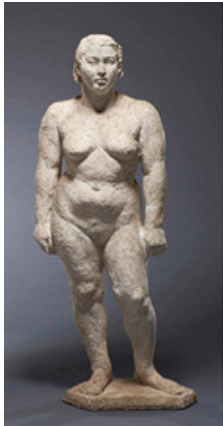
도판8) 1963년 현대
작가초대공모전 브
로슈어



도판9) 1963년 현대
작가초대공모전
권진규 출품내용



도판10) 1971년 캐나다 전시용
브로슈어



도판11) <나부>, 1953년 1월경, 석고, 167x63.7x35 cm, 국립현대미술관



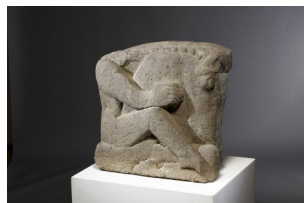
도판12) <애자> 석고틀, 한국내셔널트러스트



도판13) <애자> 석고틀 얼굴부분



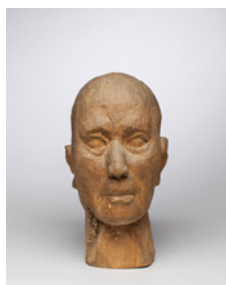
도판14) <애자> 석고틀 펼친 모습



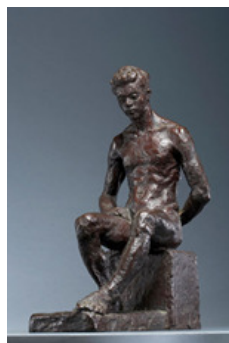
도판15) <기사>, 1953년경, 안산암, 62x65x29cm, 유족 소장



도판16) <입산>, 1964년 12월, 나무, 109.5x93x23.8cm, 권진규미술관



도판17) <두상>, 1971년경, 나무, 26 x 14.3 x 20.1cm, 권진규미술관



도판18) <청년>, 1953년, 브론즈, 44x22x32.3cm, 유족소장



도판19) <명자>, 1966년, 브론즈, 23.5x17.7x15.5cm, 개인소장



도판20) <남자흉상>, 1970대(1970년대 이후 사후제작), 브론즈, 30x19x46cm, 국립현대미술관



도판21) <마두>, 1967년, 테라코타, 47x62.5x30cm, 삼성미술관 리움



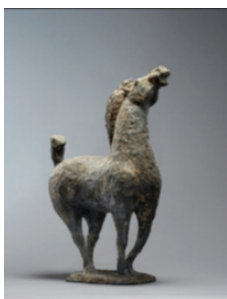
도판22) <스카프를
맨 여자>, 1968년경,
테라코타, 45x36x
26cm, 개인소장



도판23) 마네킹에 채색하
는 부인 도모



도판 24) <그리스도의
십자가>, 1970년, 건칠,
125.5x139.5x34cm,
권진규미술관



도판25) <말>,
1969-1970년, 건칠,
55x41.2x18.4cm,
개인소장



도판26) <두상>,
1972년경, 건칠,
23x18x21.5cm,
국립현대미술관



도판27) <남자입상>,
1953년경, 브론즈,
49.5x12x11.1cm,
유족소장



도판28) 로댕,
〈피에르 드 위상〉,
1886년, 브론즈,
198.8x113.7x
92.7cm,
브루클린미술관



도판29) <자소상>,
1956 - 1957년,
종이에 잉크,
28.3x22.5cm,
유족소장



도판30) <자소상>,
1958년경, 테라코타,
27x20x17cm,
국립현대미술관



도판31) <자소상>,
1957년경, 테라코타,
26.6x21x17.7cm,
도시마야스마사기념관



도판32) <두상>,
1957년경, 테라코타,
27.2x21x17.7cm,
도시마야스마사기념관



도판33) <곤스케>,
1967년, 테라코타,
34.4x22x21.2cm,
안동립 소장



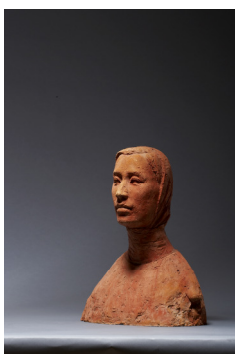
도판34) <자소상>, 1969-1970년, 테라코타, 49x23x30cm, 고려대학교박물관



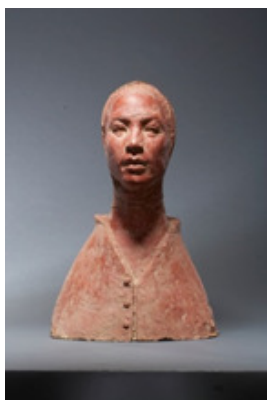
도판35) <도모>, 1957년경, 테라코타, 27.4x19.5x24.4cm, 국립현대미술관



도판36) <선자>, 1966년, 테라코타, 39x19x51cm, 국립현대미술관



도판37) <애자>, 1967년, 테라코타, 46x35x25.5 cm, 도쿄국립근대미술관



도판38) <지원의 얼굴>, 1967년, 테라코타, 47.3x31.2x27cm, 개인소장



도판39) 권진규, <스카프를 맨 모델사진>, 국립현대미술관 권진규아카이브



도판40) <춘엽니, 비구니>, 1967년, 테라코타, 48.3x34.5x22.8cm, 개인소장



도판41) <웅크린 여인>, 1969년, 테라코타, 8.5x12.5x8cm, 국립현대미술관



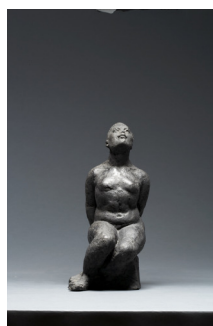
도판42) 사토 초잔(佐藤朝山), <동면(冬眠)>, 1926년, 나무, 10.5x 25x22.3cm, 후쿠시마현립미술관



도판43) 기노우치 요시(木内克), <웅크린 여인>, 1950년대, 브론즈, 19x44.5x19.7cm, 개인소장



도판44) <싫어>, 1968년 1월, 테라코타, 27.6x29.2x24cm, 강태호 소장



도판45) <포즈>, 1967년, 테라코타, 27x11.7x15.2cm, 한영자 소장



도판46) <여인입상>, 1955년, 나무, 58.8x12.8x13.6cm, 오기노 슈스케 소장



도판47) <불상>, 1971년, 테라코타, 34.3x26.4x15.6cm, 개인소장



도판48) <불상>, 1971년 건칠, 37.1x28.6x16cm, 권진규미술관



도판49) <금동미륵보살반가상> (국보 제83호), 국립중앙박물관



도판50) <원주출토 고려시대 철불좌상>, 국립중앙박물관



도판51) <불상>, 1971년 3월, 나무, 45x24.2x17.5cm, 권진규미술관



도판52) <춘엽니, 비구니>, 1967년, 테라코타, 48x34.5x23.5cm, 도쿄국립근대미술관



도판53) <기수(騎手)>, 1965년 8월, 테라코타, 54x75x7cm, 국립현대미술관



도판54) <마두>, 1952년경, 안산암, 31.4x64.2x15.6cm, 국립현대미술관



도판55) <마두>, 1957년 6월경, 종이에 연필, 30.2x25cm, 유족소장



도판56) <마두>(도판 54의 뒷면), 1952년경, 안산암, 31.4x64.2x15.6cm, 국립현대미술관



도판57) <마두>, 1969년, 테라코타, 35x57.5x20cm, 국립현대미술관



도판58) <소>, 1971년경, 테라코타, 18.5x32x19cm, 삼성미술관 리움



도판59) 이선자, <소>, 1966년 이전, 테라코타, 18.5x32x19cm, 테라코타, 작가소장



도판60) <황소>, 1972년 3월, 테라코타, 31.1x46.5x42.1cm, 권진규미술관



도판61) 이중섭, <황소>, 1954년경, 종이에 유채, 32.5x49.5cm, 삼성미술관 리움



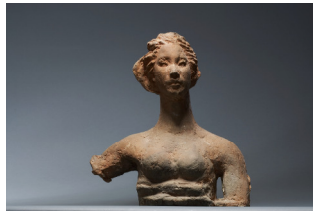
도판 62) <소> 스케치 (황순원 전집)



도판63) <검은 고양이> 1963년, 테라코타, 45.2x43x16.2cm, 개인소장



도판64) <폭스테리어>, 1965년, 종이에 먹, 수채, 콘테, 22.3x21.6cm, 유족소장



도판65) <영희>, 1964년경, 테라코타, 52.2x48x24.5cm, 권진규미술관



도판66) <땅은 머리>, 1968년, 테라코타, 35x31x20cm, 국립현대미술관



도판67) <휴식>, 1968년 1월, 테라코타, 26.5x14x21.4cm, 개인소장



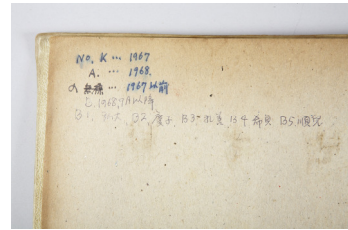
도판68) 권진규의 수첩 'K-24'



도판69) 'K-24'
<포즈> 드로잉



도판70) 권진규
스크랩북 'K-24'



도판71) 스크랩북의 연도표시



도판72) 스크랩북의 <영희> 이미지



도판73) 스크랩북의 <선자> 이미지



도판74) <지원의 얼굴>, 1967년, 테라코타, 50x32x23cm, 국립현대미술관



도판75) <지원의 얼굴>, 1967년, 테라코타, 48.5 x 34.9 x 29cm, 삼성미술관 리움



도판76) <누드>, 1954년경, 석고, 33.5x11.3x18.5cm, 가사이 도모 소장



도판77) <춘엽니, 비구니>, 1971년경, 건칠, 50.2x37.3x26cm, 개인소장



도판78) <웅크린 여인>, 1969년경, 테라코타, 4.3x7x4cm, 대백플라자갤러리



도판79) <웅크린 여인>, 1969년경, 테라코타, 6.8x10.3x5.5cm, 권옥연 소장



도판80) <웅크린 여인>, 1969년경, 테라코타, 4.3x7x4cm, 아트갤러리 휘목



도판81) <공포(拱包)>, 1965년, 테라코타, 94.5x68.5x4.5cm, 국립현대미술관



도판82) <얼굴>, 1969년, 테라코타, 13.5x10.1x7.2cm, 아트갤러리 휘목



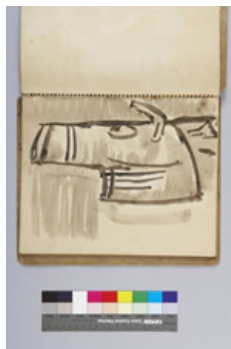
도판83) 권진규 촬영 병산탈춤



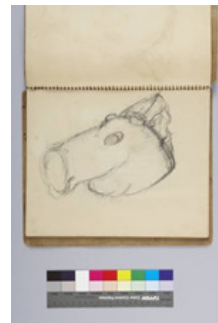
도판 84) 부르텔(Bourdelle),
〈울부짖는 병사 *Guerrier hurlant*〉, 1870-1871,
점토, 34.5x23x21cm,
부르텔 미술관



도판85) <마두>,
1965년 이전, 테라코타,
46x63x30cm,
삼성미술관 리움



도판86) <마두>,
1957년 6월경, 종이에 잉크,
24.3x35.2cm,
유족소장



도판87) <마두>,
1957년 6월경, 종이에 연필,
24.3x35.2cm,
유족소장



도판88) <말>, 1972년 3월경,
종이에 수묵, 30x49cm,
국립현대미술관



도판89) <해신>, 1963년 5월,
테라코타, 46.5x61.5x20.5cm,
강은경 소장



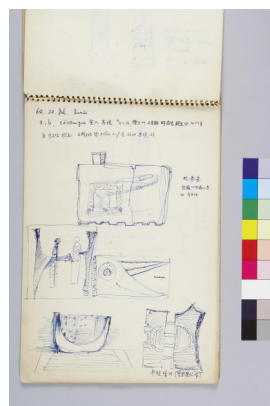
도판90) <해신>,
1963년, 종이에 잉크,
30.2x15cm,
유족소장



도판91) <작품>, 1966년,
테라코타 부조,
93x69x7cm,
국립현대미술관



도판92) 가네다
다츠히로(金田辰弘),
<무거운 날개(重い翼)>,
1950년대



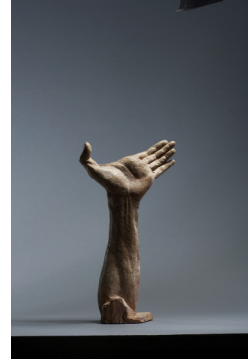
도판 93) <무거운 날개>
1960년대, 종이에 잉크,
30.2x25cm, 유족소장



도판94) 박서보, <원형질 1-62>, 1962년, 캔버스에 유채, 163x131cm, 국립현대미술관



도판95) <봄>, 1954년, 테라코타 부조, 56.5x75.8x4.6cm, 대백플라자 갤러리



도판96) <손>, 1968년, 테라코타, 51x29x15cm, 개인소장

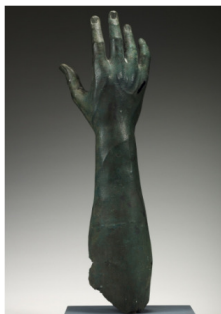
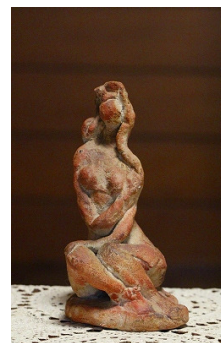


그림97) 로댕(Rodin), 손 습작(*avant bras nu et main*), 브론즈, 72x22.6x13cm, 로댕미술관



그림98) 권진규의 소품들, 권진규미술관



도판99) 기노우치 요시(木内克), <누드>, 1950년대, 테라코타, 개인소장

Abstract

A Study on Kwon Jinkyu's Sculpture

Ryu Ji-yeon

Arts Management, Interdisciplinary Program

The Graduate School

Seoul National University

Kwon Jinkyu (권진규, 權鎮圭, 1922-1973) produced a number of sculptures despite not having a long career from the 1950s to 1973. In terms of artistic style, he adopted a wide range of the styles, embracing figuration as well as abstraction. Especially made of lacquer and terra-cotta, the works which have simplified forms and various textures have been considered to have distinctly different characteristics compared to pieces of his contemporaries.

This paper aims to examine essentially Kwon's art through analysis on his oeuvre. In the 1960s when the figurative and abstract art messily coexisted by the emergence of abstraction, metal such as bronze and steel was used as material for sculpture. And the figurative and abstract art messily coexisted by the emergence of abstract art. What made Kwon construct his own style in this era? Unlike other sculptors mostly participating in National Art Exhibition, he did not

submit his works to the mainstream exhibition, but held his solo exhibitions three times. What influenced him as an artist who had walked his own path through life? How did he handle material and choose subject? Many researches on Kwon still lack these questions. Because his death was a suicide, previous studies have worked to present different interpretations from his intension or to mythify the works focused on the death. Artwork can be valued and discussed depending on artist's life story, yet it is difficult to analyze them if in - depth study is chained to a limited discourse.

In this sense, I explored Kwon's works more specifically in this paper as I thought that discussing his work based on the standard discourse has limits. Thus, this dissertation first analyzed his solo and group exhibitions held in 1965, 1968, and 1971 where his key works were displayed. Further, I examined that Kwon tried to seek for overseas activities after the solo exhibitions ended in Korea and Japan. It attempted confirm his intension and direction to expand his career. Additionally, I investigated the characteristics of materials he used. The materials are listed in the following order in which he used from his study in Japan to death: plaster, stone, wood, bronze, terra-cotta, and lacquer. The investigation into the material is categorized in the subjects: male figure, female figure, religious sculpture, animal sculpture, and the others. More specifically, the male figure is subdivided into standing statue and self-portrait, and the female figure is classified into standing statue, the bust, the head, and other female figures. The subcategory of animal work contains equestrian statues,

head of horse, cow, and other animals. Also, in order to throw light on his work, I considered its features in the choice of model and subject, systematic process of modeling, repetition of form, and change of material and size. Finally, the research illuminated the concept and context of his work by figuring out his oeuvre in reinterpretation of the various culture, junction between figuration and abstraction, interest in abstraction, and pursuit of incompleteness.

This paper provided the comprehensive analysis of his sculpture and attitude as an artist by examining systematically his working process. Such analysis and research functioned as an area of further in – depth study of Kwon.

I hope that there are a wide variety of discussions on the issues which was excluded from the study and have to be filled up more, based on this study.

Keywords: Kwon Jinkyu, Korean Modern and Contemporary Art, Sculpture

Student Number: 2010-30339